DUE DATE

Cl. No. ______________________ *Acc. No.* ______________________

Late Fine Ordinary books 25 p. per day, Text Book Re. 1/- per day, Over night book Re. 1/- per day.

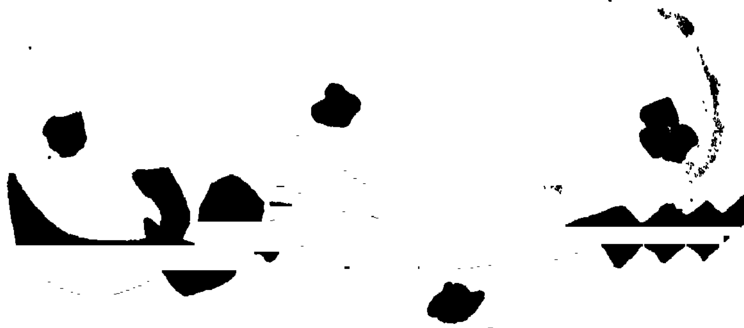


"نئی تاریخیت" یا مارکسی وضعیات؟

شب خون

معاصر ادبی نظریہ سازی کا ایک اہم رجحان یہ ہے کہ وہ نقاد بھی، جو خود کو مارکسی نہیں کہتے، اور مارکسی نظریے کو نہیں مانتے تاہم مارکسیت میں بہت دلچسپی رکھتے ہیں اور مارکسیت کو ان کے افکار کا اہم عنصر قرار دیا جا سکتا ہے۔ مارکسیت میں اس بڑھی ہوئی دلچسپی کی وجہ فرانسیسی مارکسی مفکر لوئی آلتوسے کے افکار کا اثر ہے۔ آلتوسے اس "عامیانہ" مارکسی نظریے کو مسترد کرتا ہے کہ فن پارہ کا اعلا "اور کلقید" سماجی یا اقتصادی قوتوں کے ذریعہ متعین ہوتا ہے۔ اس کا کہنا ہے کہ فن پارہ نسبتہً آزاد اور کثیر المعنی OVER DETERMINED (یہ اصطلاح فرائڈ کی ہے۔ مترجم) ہوتا ہے۔ کثیر المعنی اس معنی میں کہ فن پارے کا تعین مختلف اجزا و عناصر کے ایک بہت پیچیدہ NETWORK کے ذریعہ ہوتا ہے۔ آلتوسے کے افکار نے ان نقادوں کے لیے ستائش پانے کی گنجائش پیدا کی جو مارکسیت کے سیاسی مقاصد سے تو ہمدردی رکھتے تھے۔ لیکن جو مارکسیت کی تنگ خیالی اور تنگ نظری سے ناخوش تھے۔ تنقید کی کم از کم دو اہم روپ جن پر معاصر مارکسیت کا اثر بطور خاص نظر آتا ہے۔ برطانوی "تہذیبی مادیت" اور امریکی "نئی تاریخیت" ہیں۔

آلتوسے کا اثر ان دونوں طبقوں کے مفکرین پر ہے۔ دونوں ہی کا خاص سروکار ادب اور تاریخ کے مابین رشتوں سے ہے۔ ایلن سنفیلڈ (ریمنڈ ولیمس، جو ایف۔ آر۔ لیوس کے بعد انگلستان کا سب سے زیادہ بااثر نقاد ہے۔ (اس کا انتقال ۱۹۸۷ء میں ہوا۔ مترجم) سے ایک واضح مارکسی نقطۂ نظر کا حامل ہو گیا ہے۔ تازہ ترین مارکسی مفکر پر وضعیات، مابعد وضعیات، لاکاں کی تحلیل نفسی، جولیا کرسٹیوا کی نشانیات، نظریۂ کلام، ساختیات اور جو اس قدر واضح انداز میں ہوئی ہیں کہ ایک مخلوط صورت نظر آتی ہے۔ جس میں مارکسیت بہت سے عناصر میں سے ایک ہے۔



نومبر ۹۱ تا اپریل ۹۲ء

مدیر، پرنٹر، پبلشر: عقیلہ شاہین — ٹیلی فون: ۶۰۲۳۹۶، ۶۰۲۳۳۷ — جلد: ۲۴ — شمارہ: ۱۶۴

مطبع: تاج آفسٹ الہ آباد — سرورق — خطاط: سہیل احمد، سید احمد عباس زیدی

بارہ شمارے: ۶۵ روپے — فی شمارہ: چھ روپے — دفتر: ۳۱۳/۳۴۱ رانی منڈی الہ آباد

ترتیب وتہذیب

شمس الرحمن فاروقی

مسافر پرندے

(خلیجی جنگ کے پس منظر میں)

قاضی سلیم

تجھ سے کچھ کہہ رہے تھے ۔ کہ پھر
اپنے ہی آپ میں بولتے تھے
سوکھے پھل کی چٹختی ہوئی قاش کی طرح سے لب کھلے .
اور الفاظ کے بیچ ۔ رک رک کے بنجر سماعت پہ گرتے رہے
منہ سے کچھ بھی نہ پھوٹا
جمی پپڑیوں سے بس اک تار ٹوٹا
مرے ہونٹ بھی کپکپائے ۔ مگر
اتنے کانٹے زباں پر پڑے تھے ۔ کہ لب سل گئے
ایک سہمے ہوئے پیڑ سے
دوسرے پیڑ تک
سنسناتی ہوائیں، دلاسوں کے سندیس لاتی رہیں
روز آکاش پر
چاند سورج نگلتے اگلتے ہوئے راکشس
شعبدے ٹوٹتی کہکشاں کے دکھاتے رہے
شعبدوں سے پرے
ڈبڈبائی ہوئی آنکھ رتی رتی میں اندر ہی اندر اترتی رہی
جنگ کی ہولناکی کا کرب کھنڈر در کھنڈر جذب کرتی رہی
کھولتے خون میں

بجلیاں گھل گئیں
ہر دھماکے پہ دکھتی رگیں کھنچ گئیں
مٹھیاں بھنچ گئیں
مامتا کو مگر
بھاگتی بھیڑ میں
ہر طرف بھاگتی بھیڑ میں
اپنے بچے نظر آرہے تھے .
جو اپنے وطن میں
حق نانِ جویں سے بھی محروم ہو کر
گھر سے بے گھر ہوئے
ہم بڑی دیر تک
اپنی سانسوں سے سانسیں بدلتے رہے
بے ارادہ لرزتے ہوئے ہاتھ کشکول بن کر
آسماں کی طرف اٹھ گئے ۔
بے بسی
کس قدر بے بسی تھی
دور ریتیلی چٹان پر
تیل میں کتنے لتھڑے مسافر پرندے
بال و پر پھڑپھڑاتے رہے ●

غزل

وحید اختر

بگولا پھرتا ہے صحراؤں میں کہاں بیٹھے
ملے جو سایۂ اشجار مہرباں بیٹھے

زمیں نے کر دیا پامال سرفرازوں کو
جو تھک کے ظلم کی گردش سے آسماں بیٹھے

نہیں ہو تم تو یہ دشمن ہے جان کے ساتھ لگی
وہیں پہ آ گئی تنہائی، ہم جہاں بیٹھے

نہیں ہے گھر میں بھی فارغ سفر سے پہلے بھی
[illegible] چھاتے ہیں دشت بے کراں بیٹھے

جہاں بھی چھوڑ گیا ہے وہ شوخ نقش قدم
ہیں منتظر وہیں دیدار تشنگاں بیٹھے

جسے بلاتا ہو ہر ہر نفس میں دشت ندا
وہ گھر کی چھت کے گھنے سایے میں کہاں بیٹھے

ملے قرار ذرا دل کی بے قراری کو
جو قریب ہو آ کر وہ جان جاں بیٹھے

پرائے دیس میں ٹھہرا ہے قافلہ کب کا
لکھا کرو غزل و نظم تم یہاں بیٹھے

غزل

وحید اختر

لپٹی ہوئی پھرتی ہے نسیم ان کی قبا سے
گل کھلتے ہیں ہر گام پہ دامن کی ہوا سے

برہم نہ ہو تم شوخیٔ انداز صبا سے
زلفیں ہیں بکھرتی ہی کو چھیڑنے پہ ہوا سے

دل اپنا دیا کیوں کہ رہا کشتۂ جفا [illegible]
تم ایسے تعلق پہ شکوہ بھی کرتا ہے خدا سے

محرم ہیں ہمیں گرمیٔ گفتار سے ان کی
جو بات ہے سو انھیں ہیں گراں بار حیا سے

آشفتہ کیا یوں کس کو [illegible] گریباں
گو سیکھ نہ ہمیں پھولوں کے [illegible] کی صدا سے

کھولا گئے انھیں ہاتھ [illegible] کے ناخن گرہ دل
جو [illegible] رنگیلی ہو خوشبو کے [illegible] سے

تعبیر کے طور [illegible] خواب پریشاں
دریا کا سرا [illegible] سے

لیتے ہو اگر نام [illegible] تو ہے شرط
جاتے [illegible] راہ وفا سے

غزل

وحید اختر

حسرتِ خوابِ ندیدہ نے جگایا برسوں
رت جگا شمعِ تمنا نے منایا برسوں

نام پر اسکے خیال آتا ہے ہاں تھا کوئی
یاد نے جس کی بہت خون رلایا برسوں

رہے خوباں میں کبھی ہم خود گر و خود آگاہ
خود فراموشی کا انداز نہ آیا برسوں

بیٹھا ہے مدرسے میں عقل کی بیعت کر کے
وہ جنوں پھر کے جو صحرا سے نہ آیا برسوں

نہ گلہ ہوا سے کیوں غیر کے لب لب سے ملے
دخترِ رز کو کبھی نہ منہ ہم نے لگایا برسوں

سائے ہی سائے تھے بے چہرہ و بے خال و خط
ہم نہ پہچان سکے اپنا بھی سایہ برسوں

سونپتے ہی اسے اب بے دلیٔ کے ہاتھوں
جس کو آنکھوں میں رکھا دل میں چھپایا برسوں

موت کا قرض تو اک پل میں اتر جائے گا
زندگی! بار ترا ہم نے اٹھایا برسوں

فکر تب شعر بنی نغمہ بنا تب احساس
ذہن و دل میں جب انھیں میں نے رچایا برسوں

دے کے دستک کوئی در سے نہ پلٹ جائے وحید
اک اسی وہم نے راتوں کو جگایا برسوں

غزل

زبیر رضوی

ستم گری بھی مری کشتگاں بھی میرے تھے
بیان کرتے ہوئے نوحہ خواں بھی میرے تھے

فضا میں اڑتے پرندوں کی داڑ میری تھی
نشانے میرے تھے تیر و کماں بھی میرے تھے

وہ ہجو میری تھی وہ سب قصیدے میرے تھے
تمہارے بارے میں وہم و گماں بھی میرے تھے

قفس بھی پیدا تھا روداد گل بھی میری تھی
سلگتے جلتے ہوئے آشیاں بھی میرے تھے

میں موج موج بھی تھا حلقۂ نہنگ بھی تھا
ہوا بھی میری تھی اور بادباں بھی میرے تھے

صف عزیزاں، صف دشمناں بھی میری تھی
وہ جنگ میری تھی سود و زیاں بھی میرے تھے

سفر بھی میرا تھا اور گردباد میرے تھے
وہ عشق میرا تھا اور امتحاں بھی میرے تھے

لہو بھی میرا تھا اور آستیں بھی میری تھی
وہ تیغ میری تھی اس پر نشاں بھی میرے تھے

ہزیمتیں بھی مری مخبری بھی میری تھی
ہلاک ہوتے ہوئے پاسباں بھی میرے تھے

پورے قد کا آئینہ

زبیر رضوی

میں نے ایک مدت تک
ٹوٹے پھوٹے شیشوں میں
برتنوں کے پانی میں
اپنا چہرہ دیکھا ہے
آنکھ، ہونٹ، گالوں کو
ماتھے اور بازو کو
کرچی کرچی جوڑا ہے
میں نے ایک مدت تک
صرف اپنا چہرہ ہی
آئینے میں دیکھا ہے
اس کو ہی سنوارا ہے
اس کو ہی سجایا ہے
زندگی سفر تیرا
کس جہاں میں لے آیا
کس نے میری آنکھوں کو
حیرتوں میں ڈالا ہے
پورے قد کا آئینہ
سامنے لگایا ہے

گیان چند

ہوئی ہے الف لیلہ منتشر، بے گھر ہے افسانہ
زبیدہ سر بہ زانو، جعفر و مسرور گم صم ہیں
امیر المومنین کا جسم بے جاں پارہ پارہ ہے
گری ہے اک منزائل راست اس کی قبر کے اوپر

نہیں بغداد، اب یہ کربلا ہے
یہاں ہر جاگتا سویا ہوا ہے
یہاں کوئی کھنڈر گر سانس لینا چاہتا ہے
تو گھس جاتے ہیں نتھنوں میں فقط بارود کے ذرے

فرات و دجلہ ہیں دو سیل خونیں
اچھلتا ڈوبتا ہے جن کے اندر
عراقِ پر تہور کا وہ لاشہ
ہیں جس کی پیٹھ میں اپنوں کے خنجر

علاء الدین ابو الشامات اسو جا، بلکہ مر جا
نہیں برسائے گا چھپر سے اب دینار کوئی

غنیمت جانو، گر برسیں نہ سر پر آگ کے گولے
نہیں ابھرے گی سطحِ بحر سے شہزادی گلنار کوئی

کوئی صدام، کوئی ظالم مظلوم، تازہ الف لیلہ لکھ رہا ہے
نہیں ہیں جس میں پریوں اور شہزادوں کے افسانے
ہزیمت خوردگی کی روئداد اور مرثیے ہیں بس
مبارک مصریوں اور شامیوں کو الف لیلہ کا نیا نسخہ

کتاب تعزیت کھولے
زبیدہ سر بہ زانو ہے
کھڑے ہیں جعفر و مسرور گم صم
عراق اب مسکن کرب و بلا ہے
غلام عرب سارا ایشیا ہے

نومبر ۹۱ تا اپریل ۹۲

عرفان صدیقی

گیا تھا دل کی طرف کاروان گم شدگاں
اور اب وہاں بھی نہیں ہے نشان گم شدگاں

ابھی ابھی جو ستارے مرے کنار میں تھے
چمک رہے ہیں سر آسمان گم شدگاں

عجب خلائے سخن ہے سماعتوں کے ادھر
یہ کون بول رہا ہے زبان گم شدگاں

سواد وہم میں کس کو پکارتا ہوں میں
یہ نیم شب، یہ سکوت مکان گم شدگاں

میں اپنی ہوئی بستیوں کو پہچانوں
اگر نصیب ہو سیر جہان گم شدگاں

جام تہی لہرایا ہم نے
کیا جشن منایا ہم نے

رات ہوا کے ساتھ نکل کر
حلقۂ در کھڑکایا ہم نے

چپ گلیوں میں دیں آوازیں
شہر میں شور مچایا ہم نے

خاک تھے لیکن لہر میں آکر
رقص جنوں فرمایا ہم نے

دیکھیں کب ہوں عشق میں کندن
راکھ تو کر دی کایا ہم نے

عمر شرر بیکار نہ گزری
پل بھر تو چمکایا ہم نے

اپنے سر کی آن پہ واری
پاؤں سے لپٹی مایا ہم نے

سب کو نشانہ کرتے کرتے
خود کو مار گرایا ہم نے

آنکھوں نے کتنا سمجھایا
پیاس سے دھوکہ کھایا ہم نے

اس سے ملے تو خود سے زیادہ
اس کو اکیلا پایا ہم نے

اے شب ہجراں اب تو اجازت
اتنا ساتھ نبھایا ہم نے

غزلیں

سہیل احمد زیدی

گھر میں خدا کے فضل سے کوئی کمی نہیں
بس ایک یہ کہ دھوپ نہیں چاندنی نہیں

کچھ غم بھی دے کہ دل میں کسک تو بنی رہے
یہ چشمِ التفات کبھی ہے کبھی نہیں

اب سوچتا ہوں میں تو عجب اک خلا سا ہے
اس شہر میں کسی سے مری دشمنی نہیں

شب نخلِ آرزو کے تلے ذکرِ مرگ تھا
ایسا ہوا کچھ حبس کہ پتی ہلی نہیں

مجھ میں ہی کچھ کمی ہے جو اتنی ہے مہرباں
دنیا سے ورنہ اہلِ ہنر کی بنی نہیں

اپنے ہی تن پہ اوڑھ لی پھولوں نے سب بہار
شاخوں پہ آج ایک بھی پتی ہری نہیں

دستار سر پہ ہاتھوں کی قوت سے ہے سہیل
پاگل ہوا تو نام و نسب مانتی نہیں

رفتارِ اجنبی و سخن چیدہ ہو نہ جائے
وحشت ہی کیا جو جلوہ نادیدہ ہو نہ جائے

شب بھر تو دیکھتا ہے تری کج ادائیاں
گل کیا کرے جو صبح کو نم دیدہ ہو نہ جائے

اس خوف سے چھپائے ہوں اپنی جراحتیں
میرا یہ رنگ اس کا پسندیدہ ہو نہ جائے

دستار میں انا کی اب اتنے نہ پیچ دے
سب کچھ ترے وجود میں پیچیدہ ہو نہ جائے

کہتا ہے ہنس کے قتل کے قابل ہو تم سہیل
ڈر ہے ہنسی ہنسی میں وہ سنجیدہ ہو نہ جائے

ساہتیہ اکادمی کی نئی اردو مطبوعات

ہندوستانی ادب کے معمار سیریز

راجندر سنگھ بیدی	وارث علوی	۱۰/-
محمد قلی قطب شاہ	مسعود حسین خاں	۱۰/-
انشاء اللہ خاں انشاء	ایم حبیب خاں	۱۰/-
مصحفی	نورالحسن نقوی	۱۰/-
برج موہن دتاتریہ کیفی	مرزا خلیل بیگ	۱۰/-
تلوک چند محروم	رام لعل نابھوی	۱۰/-
مرزا محمد رفیع سودا	قاضی افضال حسین	۱۰/-
حسرت موہانی	ایم حبیب خاں	۱۰/-
مومن خاں مومن	ظہیر احمد صدیقی	۱۰/-
ڈاکٹر زور	سیدہ جعفر	۱۰/-
یوسف حسین خاں	مسعود حسین خاں	۱۰/-
خواجہ حیدر علی آتش	محمد ذاکر	۱۰/-
دینا	(ترجمہ) تدبیر خاں	۱۰/-
نرالا	" عقیل احمد	۱۰/-
سبرامنیم بھارتی	" حسرت سہروردی	۱۰/-
ودیاپتی	" قمر جہاں	۱۰/-
بہاری	" لطف الرحمٰن	۱۰/-
ایشور چند ودیا ساگر	" اختر حسین	۱۰/-
دلی	" نورالحسن ہاشمی	۱۰/-
بسویشور	" حمید الیاس	۱۰/-
نام دیو	" یونس اگاسکر	۱۰/-
کبیر دچھادلی	" سرسوتی سرن کیف	۱۰/-
بابا فرید	" مہر افشاں فاروقی	۱۰/-
ڈاکٹر ٹی. پی. کیلاسم	" میر محمود حسین	۱۰/-

انگریزی انتھالوجی

راجندر سنگھ بیدی کے منتخب افسانے — مرتبہ گوپی چند نارنگ (ترجمہ جے رتن) ۴۰/-

کرشن چندر کے منتخب افسانے — مرتبہ گوپی چند نارنگ (ترجمہ جے رتن) ۴۰/-

ناول اور دیگر کتب

آسمان میں کیس گاہیں	سے کے کمار (مترجمہ یوسف کمال)	
پتھیر پانچالی	بھوتی بھوشن بندوپادھیائے (ترجمہ اقبال کرشن)	۱۰۰/-
گلشن صحت	تاراشنکر بندوپادھیائے (ترجمہ شانتی رنجن بھٹاچاریہ)	۱۵/-
اچھوت	ملک راج آنند (ترجمہ م. م. راجندر)	۵۰/-
راکھ اور ہیرے	زبے لیے وسکی (ترجمہ نریندر رتھ چیل)	۴۰/-
لوک راج	وریندر کمار بھٹاچاریہ (ترجمہ بلراج ورما)	۷۵/-
خطوط ابوالکلام آزاد	(مرتبہ) مالک رام	۸۰/-
ادب کی تاریخ	(ترجمہ میر محمود حسین)	۷۵/-

ساہتیہ اکادمی، سواتی بلڈنگ
نزد برلا مندر نئی دہلی 110001

زمانی ساخت میں تجربہ اور اردو افسانہ

خورشید احمد

افسانے میں جو تجربات ہوئے ہیں ان میں وقت کے تصور کا بھی اہم رول رہا ہے۔ داستانوں، قصے، کہانیوں نیز کلاسیکی افسانوں میں وقت کا تصور وقت کی دو روایتی خصوصیات کے تابع تھا: تسلسل (Continuity) اور مراجعت ناپذیری (Irreversibility)[۱]۔ تسلسل سے مراد یہ ہے کہ زمانے کا سیل آگے اور صرف آگے کی طرف بڑھتا رہتا ہے۔ یعنی زمانہ رواں کی روک کر روکا نہیں جا سکتا۔ مراجعت ناپذیری کا مطلب یہ ہے کہ آگے بڑھتے ہوئے زمانے کو واپس نہیں لایا جا سکتا۔ قدیم فکشن پر وقت کی ان دو خصوصیتوں کی گرفت بہت سخت تھی۔ مثال کے طور پر "نجات" (پریم چند) "لنڈا سا" (احمد ندیم قاسمی) "سلمی لڑکی" (راجندر سنگھ بیدی) "شہزادہ" (کرشن چندر) وغیرہ جیسے افسانوں میں زماں کے وہی دو مذکورہ روایتی پہلو کارفرما ہیں۔ چاہے وقت کا عرصہ ایک دن کا ہو۔ جیسے "نجات" میں۔ چاہے بیس سال کا ہو جیسے "شہزادہ" میں۔ ہر صورت میں وقت کردار اور واقعات پر اثر انداز ہوتا ہوا مسلسل آگے کی طرف سیدھی لکیر میں رواں دواں رہتا ہے۔ کبھی مراجعت عمل سے نہیں گزرتا۔

جدید فکشن میں پروست نے وقت کے اس روایتی تصور پر کاری ضرب لگائی۔ اس کا خیال تھا کہ حافظے کے ذریعہ یا یادداشت کے ذریعے زمانے کی مراجعت ناپذیری پر قابو پایا جا سکتا ہے۔ اور اس نے ناول "گزشتہ زمانے کی تلاش" لکھ کر اپنے خیال کو عملی طور پر ثابت کر دیا کہ کس طرح حافظے کے حوالے سے ماضی کو واپس لا کر اسے دوبارہ حال میں تبدیل کیا جا سکتا ہے۔ (انتظار حسین کے افسانے "کٹا ہوا ڈبا" "سیڑھیاں" وغیرہ میں وقت کا یہ تصور موجود ہے)۔ دوسری طرف جوائس نے "یولیسس" میں اس روایتی تصور وقت کو چیلنج کیا اور عملاً اس بات کا ثبوت فراہم کیا کہ نہ صرف ماضی کو حال میں لایا جا سکتا ہے بلکہ تلازمۂ خیال کے ذریعے تینوں زمانوں — ماضی، حال، مستقبل میں ایک ساتھ سفر کیا جا سکتا ہے۔ (محمد حسن عسکری کے افسانے "حرام جادی" میں وقت کا یہی جوائسی تصور کارفرما ہے) تیسری طرف کافکا ہے۔ اس کے یہاں گزرتا ہوا وقت رک جاتا ہے"[۱] گویا کافکا نے وقت کے کلاسیکی تصور کو بالکل الٹ دیا ہے۔ اس کے نزدیک ماضی، مستقبل سب منہدم ہو جاتے ہیں۔ صرف لمحۂ موجود دوامی حیثیت حاصل کر لیتا ہے، جو کبھی ختم نہیں ہوتا، کبھی گزرتا نہیں۔ وقت اس کے یہاں آگے نہیں بڑھتا، محض ایک دائرے میں گھومتا رہتا ہے۔ مثلاً "قلعہ" نامی ناول کا کردار "کے" بار بار قلعے میں داخل ہونے کا انتظار کرتا ہے۔ اسی طرح افسانہ "شکاری گراکس" میں گراکس اپنے سفر کے اختتام کا منتظر رہتا ہے

---

[۱] رومن کارسٹ، "فرانز کافکا: ورلڈ، اسپیس، ٹائم"، موزائک، ر۳، شمارہ ۴ (یونیورسٹی آف مانی ٹوبا پریس، گرما ۱۹۷۰ء)، ص ۱۰

[۱] رومن کارسٹ "فرانز کافکا: ورلڈ، اسپیس، ٹائم"، موزائک، جلد ۳، شمارہ ۴ (یونیورسٹی آف مانی ٹوبا پریس، گرما ۱۹۷۰ء)، ص ۱۰

کا فکشنی تصور زمانہ کا جدید اردو افسانے پر بہت گہرا اثر پڑا ہے۔ انتظار حسین کا افسانہ "خواب اور تقدیر"، انور سجاد کا "سنڈریلا" اور سریندر پرکاش کا "گاڑی بھر رسد" سامنے کی مثالیں ہیں۔ جدید تر اردو افسانہ نگاروں نے بھی اس تصورِ وقت کا اثر قبول کیا ہے۔ م۔ ق۔ خان کا افسانہ "کنواں" اس کی واضح مثال ہے کہ صدیاں گزر جاتی ہیں لیکن صورتِ حال میں کوئی تغیر نہیں ہوتا۔ وہ صورتِ حال جو ایک ناگوار صورتِ حال ہے، دوامی حیثیت حاصل کر لیتی ہے اور کبھی ختم نہیں ہوتی۔

فکشن میں وقت کے جدید تصور کے یہ تین نمایاں پہلو ہیں۔ جن کا ذکر ابھی ہوا۔ اس کے بعد افسانے میں زمانی ساخت کے اعتبار سے جو تجربات ہوئے ہیں، اب ان پر گفتگو ہوگی اور ان تجربات کو ایک روشن تناظر فراہم کرنے کے لیے سب سے پہلے اس مسئلہ پر غور کیا جائے گا کہ افسانوی تجربے کی ماہیت کیا ہے۔ بیسویں صدی کے نصف اول تک اس سوال پر غور و فکر کا آغاز نہیں ہوا تھا۔ اس صدی کے نصف دوم کے آغاز سے یہ مسئلہ موضوعِ بحث بنا ہے۔ مگر اردو کی افسانوی تنقید میں تا حال یہ موضوع اچھوتا ہے۔[1] بہرکیف افسانوی تجربے کی فطرت کو سمجھنے کے لیے ہم قواعد کی مدد لے سکتے ہیں۔ اس سلسلے میں دو باتیں بالکل سامنے کی ہیں۔ پہلی یہ کہ جب ہم روزمرہ کی زندگی میں فعل ماضی کا صیغہ استعمال کرتے ہیں، تو اس کا مطلب یہ ہوتا ہے کہ ایک فعل گزشتہ زمانے میں واقع ہوا۔ دوسری بات یہ کہ افسانوی تجربے کے اظہار کے لیے عموماً فعل ماضی کا صیغہ استعمال کیا جاتا ہے۔ اس ضمن میں دو قسم کے نظریے سامنے آئے ہیں۔ دونوں نظریوں میں یہ بات مشترک ہے کہ فکشن میں صیغۂ ماضی اپنی ماضیت کو کھو دیتا ہے۔ اس سے آگے جاکر دونوں نظریوں میں تعبیر کا اختلاف در آتا ہے۔ نظریہ سازوں کی ایک جماعت یہ کہتی ہے کہ قاری کسی افسانوی صورتِ حال کا تجربہ اس طرح کرتا ہے جیسے ماضی میں نہیں بلکہ سب کچھ اس کی آنکھوں کے سامنے حال میں واقع ہو رہا ہو۔ اس گروہ کی نمائندگی اے۔ اے۔ مینڈیلو اور مارک رابرٹس کرتے ہیں۔ مینڈیلو لکھتا ہے:

> اصولاً کہانی میں وقت کا ایک ایسا نقطہ ہوتا ہے، جو نقطۂ حوالہ کا کام دیتا ہے۔ اس نقطہ کو افسانوی حال کا آغاز تصور کیا جا سکتا ہے۔ دوسرے لفظوں میں، اگر قاری مطالعے میں منہمک ہو، تو اس نقطۂ وقت سے آگے جو کچھ واقع ہوتا ہے، اسے وہ اپنے تخیلی حال میں منتقل کر لیتا ہے اور خود کو اس التباس کے تابع کر دیتا کہ وہ بذاتِ خود اس عمل یا صورتِ حال میں حصہ لے رہا ہے یا کم از کم اس طرح دیکھ رہا ہے گویا وہ عمل واقع نہیں ہو چکا ہو بلکہ واقع ہو رہا ہو۔[1]

مارک رابرٹس نے ائن واٹ کی مشہور زمانہ کتاب 'دی رائز آف دی ناول' پر تبصرہ کرتے ہوئے کہا ہے:

> "بیانیہ طرزِ اظہار قاری تک گزشتہ تخیلی تجربے کو اس طرح پہنچانا چاہتا ہے گویا وہ حال کا تجربہ ہو۔ میں نہیں جانتا کہ پہلے اس بات پر غور کیا ہے یا نہیں کہ ناول میں صیغۂ ماضی کے استعمال کی جو رسم ہے، اس میں دراصل حال کی قوت مخفی ہوتی ہے: جب مائرس لکھتا ہے، "اچانک وہ آگے کی طرف جھکی اور ڈرائیور سے کہنے کے لیے کہا" تو لفظ "جھکی" قاری کو اس طرح متاثر کرتا ہے، جیسے دوسرے سیاق و سباق میں لفظ 'جھکتی ہے' کرتا: اس جملے سے ہماری آنکھوں کے سامنے کچھ ہوتا ہوا محسوس ہوتا ہے۔"[2]

فکشن کے نظریہ سازوں کی دوسری جماعت اول الذکر تصور سے در آگے جا کر یہ کہتی ہے کہ افسانوی ماضی نہ تو کسی خاص زمانۂ گزشتہ کی طرف اشارہ

---

[1] شمس الرحمٰن فاروقی نے یہ جملہ لکھ کر کہ "تمام افسانوں کی تلخیص صیغۂ حال میں بیان کی جاتی ہے" اور یہ سوال اٹھا کر "ایسا کیوں ہوتا ہے؟" ضرور اس موضوع پر غور و فکر کی دعوت دی ہے۔ افسانے کی حمایت میں، (مکتبہ جامعہ لمیٹڈ، جامعہ نگر، نئی دہلی) بار اول ۱۹۸۲ء ص ۴۷۔

[1] ٹائم اینڈ دی ناول (لندن: پیٹر نیول لمیٹڈ، اشاعت اول ۱۹۵۲ء) ص ۱۴

[2] ایسیز ان کریٹسزم، جلد ۸، شمارہ ۴ (اکتوبر ۱۹۵۸ء) ص ۴۴۴۔

شعبۂ نثر

ہے، نہ حقیقی ماضی سے نکال کر حال میں ڈال دیتا ہے اور نہ ہم اس سے یہ محسوس کرتے ہیں کہ یہ واقعات ہماری آنکھوں کے سامنے رونما ہو رہے ہیں۔ بلکہ افسانوی ماضی ایک فکشن کی تخلیق کرتا ہے اور فکشن کہتے ہی اسے ہیں جس کا وجود زماں اور مکاں سے پرے ہو یعنی یہ ماضی کسی زمانے کی تخصیص نہیں کرتا بلکہ زمانے کے احساس کو مٹا دیتا ہے۔ افسانوی واقعات کا وجود ماورائے وقت ہوتا ہے یعنی افسانوی ماضی زمانی طور پر بے رنگ ہوتا ہے۔ اس نظریے کی بہترین نمائندہ جرمن مصنفہ کیٹے ہمبرگر ہے[1]۔ ڈاکٹر ہمبرگر نے صیغۂ ماضی کے حوالے سے یہ سوال قائم کیا ہے کہ ہم کیسے پہچانیں گے کہ فلاں بیانیہ افسانوی یعنی Fictional ہے یا نہیں۔ مصنفہ کا خیال ہے کہ افسانوی فعل ماضی کی انفرادیت اس وقت بہت نمایاں ہو جاتی ہے، جب 'آج'، 'کل'، 'جلد'، 'اب' جیسے زمانی متعلقات فعل (Adverbs) اس کے ساتھ منسلک ہو جاتے ہیں۔ ایسے تمام متعلقات فعل کے استعمال سے فعل ماضی سے حال کا عنصر شامل ہو جاتا ہے۔ لہٰذا کسی حقیقی ماضی کے بارے میں تاریخی بیان دینے کے لیے ان متعلقات فعل کا استعمال نہیں ہو سکتا جب کہ فکشن میں ان کا استعمال تواتر سے ہوتا ہے چنانچہ "اس رات بھوندو کو دیوی کی یاد آئی۔ آج تک اس نے کبھی دیوی کو بلیدان نہ دیا تھا۔"[2] تاریخی بیان نہیں ہو سکتا۔ مگر افسانوی بیان ہے کیوں کہ ہم اس بیان کا تجربہ اس طرح کرتے ہیں جیسے یہ ماضی میں ہو نہ حال میں۔ ڈاکٹر ہمبرگر دوسری دلیل یہ قائم کرتی ہے کہ ناول یا افسانے کا خلاصہ صیغۂ حال میں لکھا جاتا ہے۔ اور اس سے یہ نتیجہ نکالتی ہے کہ افسانوی واقعات کا وجود ماورائے وقت ہوتا ہے۔ خلاصوں میں صیغۂ حال کے استعمال کا ایک تفاعل اور بھی ہے۔ نقاد یا مصنف صیغۂ حال کے ذریعے اس بات پر زور دیتا ہے کہ ہم جب جب وہ افسانہ یا ناول پڑھتے ہیں تب تب وہ واقعات صادر ہوتے ہیں۔ اور یہ ایک خاص وجہ ہے کہ ناول یا افسانے کے مافیہ کو لکھتے ہوئے نقاد اس صیغہ کا استعمال کرتے ہیں۔

جب یہ واضح ہو گیا کہ ڈاکٹر ہمبرگر افسانوی صیغۂ ماضی سے کوئی تاریخی تفاعل منسوب نہیں کرتی، تو اس کے حوالے سے یہ سوال اٹھایا جا سکتا ہے کہ پورے ناول یا افسانے کو صیغۂ حال میں لکھا جا سکتا ہے یا نہیں۔ اس سلسلے میں سب سے پہلے Historic Present جسے مولانا عبدالحق قواعد اردو میں "تاریخی حال" کے بجائے "حال حکائی" کہتے ہیں، کا مسئلہ سامنے آتا ہے۔ عام خیال کے مطابق ماضی کے واقعات بیان کرتے ہوئے کسی ڈرامائی واقعہ یا عمل کو شدید تر بنانے کے لیے حکائی حال کا استعمال کرتے ہیں جس سے وہ واقعہ یا عمل ہماری آنکھوں کے سامنے ابھی ابھی رونما ہوتا ہوا معلوم ہوتا ہے۔ ڈاکٹر ہمبرگر اس عام خیال سے آگے جا کر کہتی ہے کہ حکائی حال کا صیغہ واقعات کے ڈرامائی تاثرات کو شدید تو کرتا ہی ہے، مگر اس کے ساتھ بلکہ اس سے کہیں بڑھ کر واقعات میں فکشن کا تاثر بھی پیدا کر دیتا ہے۔ حال حکائی کے تاثر سے واقعات صیغۂ ماضی کے مقابلے میں قریب تر محسوس نہیں ہوتے بلکہ ہم ان واقعات کا تجربہ تخیلی طور سے کرتے ہیں جو مختصر سے لیے ہمارے اس شعور کو مٹا دیتا ہے کہ واقعات کا صدور فی الحقیقت ماضی میں ہوا۔ حال حکائی کے استعمال سے مورخوں کی بیزاری کا ایک بڑا سبب یہ بھی ہے۔ وہ ڈرامائی لمحات میں ڈرامائی تاثر پیدا کرنے سے خائف نہیں ہوتے، بلکہ خوف ہوتا ہے اس افسانوی تاثر سے لیکن دلچسپ بات یہ ہے کہ ڈاکٹر ہمبرگر فکشن میں بھی حکائی حال کے استعمال کو قابل اعتراض سمجھتی ہے۔ اس لیے نہیں کہ یہ افسانوی تاثر پیدا کر دیتا ہے۔ بلکہ اس لیے کہ اس کا استعمال غیر ضروری ہے اور اس سے اصول پر حرف آتا ہے۔ مگر افسانوی ماضی تاریخی ماضی کا علامیہ نہیں ہے بلکہ ہمیں فکشن کی ایک ایسی دنیا میں پہنچا دیتا ہے، جو لازمانی ہے، تو پھر ہمیں کہانی کو صیغۂ حال میں بیان کرنے کی کیا ضرورت ہے؟ چنانچہ وہ کہتی ہے کہ ناول کا کوئی حصہ جو حال حکائی

---

[1] Kate Hamburger کی کتاب جرمن زبان میں Die Logic Der Dictun کے نام سے ۱۹۵۷ء میں شائع ہوئی۔ اس میں مختلف موضوعات زیر بحث آئے ہیں۔ Roy Poscal نے دی ماڈرن لینگویج ریویو، جلد ۵۷، شمارہ اول (جنوری ۱۹۶۲ء) میں "Tense and Novel" (ص ۱ تا ۱۱) کے عنوان سے ایک مضمون میں ہمبرگر کی کتاب کے صرف ایک پہلو یعنی فکشن میں فعل ماضی کے معنی اور استعمال کو اپنی بحث کا موضوع بنایا ہے۔ زیر نظر مقالے میں ہمبرگر کے بعض نکات اسی مضمون سے ماخوذ ہیں۔

[2] پریم چند کے افسانے "طلوع محبت" کی عبارت ہے۔

میں لکھا گیا ہو' افسانوی' تجربے میں بغیر کسی تبدیلی کے صیغۂ ماضی میں بدلا جاسکتا ہے۔ ڈاکٹر ہمبرگر کے نزدیک فکشن کے لیے صیغۂ حال کا استعمال ایک اور لحاظ نظر سے بھی ناموزوں ہے۔ اس کا کہنا ہے کہ صیغۂ حال میں کثرت معانی کی وجہ سے ابہام بہت ہوتا ہے یعنی یہ صیغہ کسی ایسے عمل کو ظاہر کرسکتا ہے جو اس وقت ہو رہا ہے (وہ آتا ہے) یا کسی ایسے عمل کی طرف بھی اشارہ کرسکتا ہے' جو بار بار واقع ہوتا ہو جس سے عادت ظاہر ہوتی ہو (وہ روزانہ آتا ہے) یا آئندہ واقع ہونے والے عمل کو بیان کرسکتا ہے (میں آدھ گھنٹے میں آتا ہوں) یا اس کا استعمال وقت کے حوالے کے بغیر تعلیمات کے لیے بھی ہوسکتا ہے (دو اور دو چار ہوتے ہیں)

مندرجہ بالا تجزیے سے یہ بات ظاہر ہے کہ فکشن میں صیغہ ہائے ماضی و حال کے استعمال کے سلسلے میں ڈاکٹر کیتھے ہمبرگر کے دلائل بہت قوی ہیں اور صداقت پر مبنی نظر آتے ہیں۔ پھر بھی یہ تصورات پوری سچائی کو ظاہر نہیں کرتے۔ مثلاً ہمبرگر کا نظریہ ہے کہ صیغۂ واحد غائب والے تمام فکشن میں صیغۂ ماضی اپنی ماضیت کو کھو دیتا ہے۔ اس نظریے میں ایک جرمن مصنف فرانز اشٹنزل (جو خود فکشن کا ایک اہم جدید نظریہ ساز ہے) نے یہ ترمیم کی ہے کہ یہ بات صرف اسی بیانیہ صورتحال میں صحیح ہے، جہاں نقطۂ نظر مکمل طور سے ایک ہی کردار پر منحصر ہو[1] (ص ۱۵۰ حاشیہ ۱۲)۔

اسی طرح ڈاکٹر ہمبرگر فکشن میں فعل حال کے استعمال کو غیر ضروری سمجھتی ہے۔ مگر مختلف مواقع کے اعتبار سے فکشن میں فعل حال سے کام لیا جاسکتا ہے۔ مثلاً ایسی اصناف جن کا کینوس بہت مختصر ہوتا ہے ان میں صیغۂ حال کے استعمال کی گنجائش نکل سکتی ہے۔ اس سلسلے میں جیکل اپنے مذکورہ بالا مضمون "ٹنسی اینڈ ناول" میں لکھتا ہے:

"لطیفہ یا مختصر افسانہ (جس میں واقعے کا لکھا پن اپنے آپ واضح ہوتا ہے' جس میں ہم سے وقت میں سفر کرنے کا مطالبہ نہیں کیا جاتا اور جس میں سوچ کا عنصر برائے نام ہوتا ہے) کسی قسم کا ابہام پیدا کیے بغیر صیغۂ حال میں سنایا جاسکتا ہے۔ لیکن طویل طویل قصے کے لیے (جس میں محض واقعات کے تفصیلی بیان کے علاوہ بھی بہت کچھ ہوتا ہے) یہ ایک ناموزوں آلۂ کار ثابت ہوتا ہے۔" (ص ۱۰)

اس بحث کے بعد چند ایسے مواقع کی نشاندہی کی جاسکتی ہے کہ جب فعل حال سے کام لیا جاسکتا ہے:

(۱) بعض سیاق و سباق میں فعل حال کا استعمال خارجی یا داخلی دونوں قسم سرگرمیوں کے بیان پر "دھیان کی کیفیت"[1] (ص ۱۹۷) طاری کر دیتا ہے۔ اس کی وضاحت کے لیے عبداللہ حسین کے افسانے "ندی" کا ابتدائی پیراگراف دیکھیے جو صیغۂ حال میں لکھا گیا ہے:

"یہ خزاں کی بڑی پرامن اور شفاف سہ پہر ہے اور میں اپنے گھر کے سامنے ندی کے پل پر بیٹھا ہوں۔ گھر کے برآمدے میں مجھے وہ میز نظر آتی ہے جس پر صبح کی ڈاک سے آئے ہوئے تمام خط کھلے پڑے ہیں سوائے اس ایک خط کے جو میں نے تہہ کر کے قمیض کی جیب میں رکھ لیا ہے اور بار بار سینے پر ہاتھ پھیر کر قمیض کے اندر نفیس کاغذ کی کھڑکھڑاہٹ کو محسوس کر رہا ہوں اور اسے دوبارہ پڑھنا چاہتا ہوں مگر نہیں پڑھ سکتا کیونکہ خزاں کی زرد دھوپ میں بڑا امن ہے' اور پانی کے بہنے میں اور دور دور تک ندی میں خشک پتے گراتے ہوئے زرد درختوں میں اور درختوں کے

[1] ڈارٹ کون "کافکاز اٹرنل پریزنٹ: نیریٹو ٹینس ان 'آئن لنڈ آرسٹ' اینڈ اور فرسٹ پرسن اسٹوریز" پبلیکیشنز آف دی ماڈرن لینگویج ایسوسی ایشن آف امریکہ' جلد ۸۳' شمارہ ۱ (مارچ ۱۹۶۸) ص ۱۴۴ تا ۱۵۰

[1] جے' ڈبلیو گراہم' "پوائنٹ آف ویو ان دی ویوز: سم سروسز آف دی اسٹائل" یونیورسٹی آف ٹورنٹو کوارٹرلی'

[illegible]

جاتے ہوئے کسی [illegible]

صرف خزاں کے موسم میں ہوتا ہے [illegible] وقت

[illegible]

[illegible]

[illegible]

[illegible]

[illegible]

[illegible]

[illegible]

دوست اب بھی تجھ سے مخاطب ہوتا ہیں۔"

اب ہم اس عبارت کو ماضی میں منتقل کر دیتے ہیں :

"وہ خزاں کی [illegible] اور

[illegible] کے

[illegible] جس [illegible]

[illegible] سوائے اس ایک خط

کے جسے [illegible] کی جیب میں رکھ لیا تھا اور

[illegible] کاغذ کی

[illegible]

[illegible]

[illegible]

[illegible]

[illegible]

[illegible]

[illegible]

[illegible]

[illegible]

[illegible]

[illegible]

[illegible]

[illegible]

[illegible] دوست سے مخاطب ہوں؟"

اس عبارت اور پہلی عبارت [illegible]

[illegible]

سے بات [illegible] ۔ اس عبارت [illegible]

وہ یہ کہ [illegible]

ہے۔ پہلی عبارت [illegible]

ماضی۔ اس پہلی عبارت [illegible]

اور احساسات [illegible]

ماضی والی عبارت میں یاد کی کیفیت [illegible]

اس یاد کی کیفیت میں [illegible]

[illegible]

شریک کر سکتے ہیں۔ اس کے [illegible]

[illegible]

[illegible]

[illegible]

[illegible]

[illegible]

[illegible]

[illegible]

[illegible]

[illegible]

استغراق کی مذکورہ فضا صیغۂ حال کی نائید ہے۔

(۲) صیغۂ حال میں افسانہ لکھنے کا ایک اہم نتیجہ ہم زمانیت یعنی simultaneity کا حصول ہے۔ اسے دوسرے لفظوں میں یوں کہا جاسکتا ہے کہ بیان اور تجربے کے درمیان جو زمانی بعد ہے اسے منہا کرنے کی خواہش صیغۂ حال کے استعمال پر آمادہ کرتی ہے۔ مختصراً اس کا مطلب یہ ہے کہ صیغۂ حال کے استعمال سے بیان کرنے والی ذات (Narrating self) اور تجربہ کرنے والی ذات (Experiencing self) کے درمیان زمانی فاصلہ مٹ جاتا ہے اور لمحاتی طور پر یہ التباس پیدا ہوتا ہے کہ متکلم اپنی کہانی جیسے جیسے سنانا چاہتا ہے وہ کہانی ویسے ویسے کھلتی جاتی ہے مستقبل کے کسی علم کے بغیر چنانچہ صیغۂ حال میں بیان ہونے والے افسانے میں پلاٹ کی موجودگی سے امکانات برائے نام ہوتے ہیں۔

(۳) اگر کوئی افسانہ واحد متکلم میں لکھا جائے تو بیان کرنے والی ذات کو تجربہ کرنے والی ذات میں مدغم کرنے کے لیے صیغۂ حال کا استعمال ناگزیر ہے۔

(۴) ڈاکٹر ہمبرگر تو فکشن میں صیغوں کے ادل بدل کو کوئی زمانی اہمیت دینے سے انکار کرتی ہے۔ لیکن صیغۂ حال کا ایک خاص معنی میں زمانی تفاعل بھی ہوتا ہے۔ یعنی اس معنی میں نہیں کہ واقعات اگر صیغۂ حال میں بیان ہوئے ہیں تو وہ زمانۂ موجودہ میں وقوع پذیر معلوم ہوتے ہیں اور اگر صیغۂ ماضی میں بیان ہوئے ہیں تو گزشتہ زمانے میں ظہور پذیر معلوم ہوتے ہیں۔ بلکہ اس معنی میں کہ فعل حال یہ ایک ایسے کردار کو قائم کرتا ہے "جس کے لیے حال ہی سب کچھ ہے"۔ (پیسکل کا مذکورہ مضمون، ص-۱۰) اس کے علاوہ ایک اور بات بھی ہے۔ جب افسانے میں صیغہ بدلتا ہے تو ڈرامائی عمل شدید تر ہو جاتا ہے، شدت اثر میں یہ زیادتی چونکہ صیغۂ حال میں اچانک تبدیلی کے سبب ہوتی ہے۔ لہٰذا پیسکل اس سے یہ نتیجہ نکالتا ہے کہ بعض حالات میں صیغۂ حال میں "حال کا پہلو" یعنی (Present implication) (ص ۹) صیغۂ ماضی سے زیادہ ہوتا ہے۔ صیغۂ حال میں زمانی تفاعل کی ایک صورت اس وقت بھی پیدا ہو جاتی ہے جب اس کے ذریعے بقول ڈارٹ کون "متکلم کی ذات کو مستقل طور پر ناگوار صورت حال میں اسیر دکھایا جاتا ہے۔" (مضمون محولۂ بالا ص ۱۵۰)

(۵) حکائی حال بھی فعل حال کی ایک صورت ہے اور اس کا ذکر قواعد کی کتابوں میں بھی آتا ہے۔ نظم اور نثر دونوں اصناف میں ایک ایک دو دو جملوں میں اس کا استعمال بھی دیکھنے میں آتا ہے۔ لاطینی، فرانسیسی اور جرمن زبانوں میں عہد قدیم میں بھی ایک صنعت کے طور پر مستعمل تھا۔ لیکن عہد حاضر میں اس کا استعمال ہر زبان کے فکشن میں بکثرت ہونے لگا ہے۔ چنانچہ اس کے فنی امکانات اور حدود کا ذکر ضروری معلوم ہوتا ہے۔ اس سلسلے میں لائنل ٹریلنگ کی رائے بہت معتبر معلوم ہوتی ہے۔ اس نے ٹامس مان کے افسانے پر (جو پورے کا پورا حکائی حال میں لکھا گیا ہے) تبصرہ کرتے ہوئے لکھا ہے:

"Disorder and early sorrow"

> جس صیغہ میں لکھا گیا ہے اسے قواعد نویس "حال حکائی" کہتے ہیں۔ یعنی ایسا صیغۂ حال جیسے ماضی کی واردات کو پیش کرنے کے لیے استعمال کیا جاتا ہے۔ ایک ادبی طریقۂ اظہار کے طور پر اس کا واضح تاثر یہ ہے کہ ہم کو واقعات کے ساتھ فوری ہمدردی اور اپنائیت معلوم ہونے لگتی ہے۔ لیکن حال حکائی کا استعمال عموماً بڑی احتیاط سے اور ایک خاص محدود مقصد کے لیے ہوتا ہے یعنی بیانیہ کے کسی حصے کو باقی حصوں سے زیادہ واضح بنانے کے لیے۔ اچھی خاصی طول رکھنے والی پوری کہانی کے لیے اسے استعمال کرنا عام طور پر قابل اعتراض تصور کیا جاتا ہے۔ اس صورت میں یہ طریقۂ اظہار بے کار ثابت ہوتا ہے۔ قاری اسے ایک سادہ لوح کرتب بازی سمجھتا ہے اور جو کچھ ہمدردی یہ کہانی کے اشخاص کے ساتھ پہلے پیدا کر دیتا ہے۔ اس ہمدردی کے محض بے تعلقی میں تبدیل ہو جانے کا امکان زیادہ ہوتا ہے۔[1]

---

[1] دی ایکسپیرینس آف لٹریچر، کوشی، نیویارک اشٹاگو لورنٹو: ۱۹۶۷ء ص ۲۸۳

حال حکائی کا برموقع اور موثر ترین استعمال عبداللہ حسین کے افسانے "ندی" میں دیکھا جاسکتا ہے۔ "ندی" میں افسانہ نگار نے واحد متکلم کا نقطۂ نظر اختیار کیا ہے۔ افسانے کا راوی سلطان کینیڈا کی ایک یونیورسٹی میں دو سال تک تعلیم حاصل کرکے اپنے وطن واپس آچکا ہے۔ عرصے بعد ایک کینیڈین دوست کا ارسال کردہ خط پڑھ کر وہاں گزری ہوئی زندگی کے دو سال پر نگاہ بازگشت ڈالتا ہے۔ اور اسے ماضی کے صیغے میں بیان کرتا ہے۔ اور پھر صیغۂ حال میں بیان کرتا ہے:

> "پھر آخری منظر آتا ہے۔ آخری منظر جو سب سے زیادہ شوخ اور گہرا ہوتا ہے اور تیزی سے نکل جاتا ہے۔
>
> یونیورسٹی ٹاؤن کا چھوٹا سا ریلوے اسٹیشن اور تین محبوب چہرے ہیں اور میرا سامان رکھا جاچکا ہے اور لمبا سبز ٹکٹ میرے ہاتھ میں ہے۔
>
> اور بائرن کہتا ہے: "جب میں اپنا ذاتی آرکسٹرا لے کر عالمی دورے پر آؤں گا تو صرف تمھارے گھر والوں کے لیے سپیشل پرفورمنس دوں گا۔ رائل کمانڈ پرفورمنس"۔
>
> اور بلانکا کہتی ہے "یاد رکھنا ایک نہ ایک روز میرا جہاز تمھارے ساحل پر آلگے گا۔ میرا انتظار کرنا"۔
>
> اور جین محض خاموش کھڑی اپنے میٹھے تبسم کے ساتھ دیکھے جاتی ہے۔ جیسے کہہ رہی ہو: ہم بڑے اچھے لوگ ہیں، ہمیں یاد رکھنا خدا تمھارا بھلا کرے۔
>
> پھر ہاتھ ہلتے ہیں اور رومال ہلتے ہیں اور مسکراتے ہوئے چہرے اداس ہوجاتے ہیں، پھر مسکراتے ہیں، پھر اداس ہوجاتے ہیں، پھر ہجوم میں غائب ہوجاتے ہیں، پھر باہر نکل آتے ہیں، پھر دور ہوجاتے ہیں، پھر کچھ پتہ نہیں چلتا۔ گاڑی پہاڑ کا موڑ کاٹتی ہے اور سب کچھ پیچھے ہوجاتا ہے......"

یہ عبارت اس منظر کو بیان کرتی ہے جب ایک دوست اپنے دوسرے دوستوں سے جدا ہوکر بہت دور شاید پھر کبھی نہ ملنے کی اداسی دل میں لے کر جارہا ہے اس اختتام سے جدائی کا یہ لمحہ انتہائی ڈرامائی صورت حال کو پیش کرتا ہے۔ اب اس جدائی کے منظر کو اس کہانی کے دوسرے تمام مناظر سے الگ اور نمایاں کرنے کے لیے عبداللہ حسین نے دفعتاً قصے کو جو صیغۂ ماضی میں چل رہا تھا حال میں بدل دیا اور اس یکایک زمانی تبدیلی سے منظر مذکور کی ڈرامائیت دوچند ہوگئی۔ اس کے بعد بھی کہانی صیغۂ حال میں جاری رہتی ہے۔ اور اسی صیغۂ حال کے ساتھ ختم بھی ہوتی ہے:

> "اب ندی کے پل پر شام ہو رہی ہے اور بہت سارا وقت منظر منظر کرکے پانی میں بہتا ہوا گزر گیا ہے۔ اب کسان یہاں سے جاچکا ہے اور درختوں میں رکی ہوئی ہوا چلنے لگی ہے، اور یاد کرتے ہوئے دل کا اترتا جارہا ہے۔ میں خط کو جیب سے نکالتا ہوں اور دن کے آخری اجالے میں اسے آنکھوں کے قریب لاتا ہوں۔۔۔ میں ایک ایک سطر کو پڑھتا ہوں حتیٰ کہ اندھیرا میری نظر کے راستے کو روک دیتا ہے اور خوف کا سایہ میرے دل پر سے اتر جاتا ہے..... میں پل پر جھک کر کھڑا ہوا کاغذ آہستہ سے ندی میں تیرا دیتا ہوں۔ پانی کی سطح پر اندھیرا اترآتا ہے، اس میں ہم سب برابر کے شریک ہیں۔ تم اکیلی ہی نہیں ہو..... بلانکا!"

کہانی کا یہ اختتامیہ حصہ خالص حال میں بیان ہوا ہے۔ خالص حال اور حکائی حال میں خلط مبحث نہ ہونا چاہیے۔ حال حکائی زمانۂ گزشتہ کو بتاتا ہے۔ جب کہ خالص حال متکلم کے موجود لمحے کو بتاتا ہے۔ "ندی" میں مختلف زمانوں کو ایک کل میں مدغم کرنے کا تجربہ عبداللہ حسین نے جس فنی چابکدستی سے کیا ہے، اردو میں اس کی نظیر تلاش کرنا آسان نہیں ہے۔ یہاں ہر صیغۂ فعل جیسا کہ تجربے سے ثابت ہوا اپنی ناگزیریت کا احساس دلاتا ہے۔

ایک دوسرا افسانہ جو پورے کا پورا حکائی حال میں لکھا گیا ہے، انور سجاد کا "کونپل" ہے۔ تنقیدی دنیا میں اس کی خاصی حد تک جائز تعریف ہوئی ہے۔ باقر مہدی اپنے مضمون "نیا افسانہ اظہار کے چند مسائل" میں "کونپل" کے بارے میں لکھتے ہیں:

"انور سجاد کے سامنے سب سے بڑا مسئلہ یہی تھا کہ ایسا افسانہ تخلیق

کریں جس میں کم سے کم الفاظ استعمال ہوں اور پیکر تراشی بھی ہو سکے.... اس عقدۂ مشکل کو حل کرنے کے لیے فلمی تکنیک اختیار کی یعنی الفاظ visual کی ترسیل کریں اور اس طرح کہ چلتی پھرتی تصویریں کاغذ پر ابھرتی چلی جائیں ان کا یہ افسانہ ایک مختصر فلم کا منظر نامہ ہے۔" اس کے آگے وہ افسانے کے ایک منظر پر اس طرح تبصرہ کرتے ہیں :

"جب حکمراں طبقے کا ظلم اس کی شخصیت کو پاش پاش کرنے میں ناکام ہوتا ہے تو اس کی زبان پر انگارہ رکھ کر اسے ہمیشہ کے لیے خاموش کرنے کی بھی ناکام کوشش کرتا ہے اور اس منظر کو انور سجاد نے بڑی جرأت سے اتنے کم الفاظ میں بیان کیا ہے کہ بار بار پڑھنے کے بعد بھی میں تھرا اٹھتا ہوں۔" (اظہار، چوتھی کتاب، اگست ۱۹۷۸ء، ص ۵۸۲-۵۸۳)

اس افسانے میں پولیس والوں نے ایک سرکش ادیب و شاعر کو اس کے باغیانہ خیالات کے جرم میں گرفتار کیا ہے اور اسے اذیت دہی کے ایک کمرے میں لے جا کر طرح طرح کی ایذائیں پہنچانے کی کوشش کر رہے ہیں۔ ان ہی اذیتوں میں سے ایک یہ بھی ہے کہ پولیس کا ایک افسر اس کی زبان پر جلتا ہوا انگارہ رکھ دیتا ہے :

"دو سیاہ پوش اسے وہیں میز کے پاس فرش پر پھر سے گرا دیتے ہیں۔ دو اور ساتھ مل کر اسے پوری طرح اپنے شکنجے میں جکڑ لیتے ہیں۔ انچارج اس کے سینے پر چڑھ بیٹھتا ہے اپنے مضبوط ہاتھ کے انگوٹھے اور انگلیوں کو اس کے جبڑوں کے دونوں طرف جما کر پوری قوت سے دباتا ہے۔ وہ مدافعت کرتا ہے لیکن اسے منہ کھولنا ہی پڑتا ہے۔ پائپ والا ایک چھوٹا سا دہکتا ہوا انگارہ پیتل کے کلپ میں انگیٹھی سے اٹھا کر اس کے قریب لاتا ہے۔ انگارے نے حدت اور سرخی سے ان کی آنکھوں کو سکون پہنچتا ہے۔

— تم واقعی بہت بکواس ہو۔

پائپ والا اس کے کھلے منہ کے راستے انگارہ اس کی زبان پر رکھتا ہے۔"

باقر مہدی کے دعوے کو سامنے رکھیں تو کہہ سکتے ہیں کہ مذکورہ عبارت میں "وہ مدافعت کرتا ہے" کا فقرہ visual کی ترسیل نہیں کرتا۔ بصورت موجودہ یہ فقرہ ایک تجریدی بیان ہی رہتا ہے۔ اس تجرید کو visual بنانے کے لیے کسی GESTURE کا ذکر ضروری تھا مثلاً مذکورہ فقرے کی جگہ "وہ جبڑوں کو سخت کر دیتا ہے" جیسا کوئی فقرہ ڈالا جاتا تو visuality کی صورت پیدا ہو سکتی تھی۔ بہرحال یہ ضمنی بات تھی۔ ہم اسی عبارت کو ماضی میں تبدیل کر کے یہ دیکھیں کہ اس کے موجودہ تاثر میں کوئی فرق آتا یا نہیں :

"دو سیاہ پوشوں نے اسے وہیں میز کے پاس فرش پر پھر سے گرا دیا۔ دو اور نے ساتھ مل کر اسے پوری طرح اپنے شکنجے میں جکڑ لیا۔ انچارج اس کے سینے پر چڑھ بیٹھا۔ اپنے مضبوط ہاتھ کے انگوٹھے اور انگلیوں کو اس کے جبڑے کے دونوں طرف جما کر پوری قوت سے دبایا۔ اس نے مدافعت کی لیکن اسے منہ کھولنا ہی پڑا۔ پائپ والا ایک چھوٹا سا دہکتا ہوا انگارہ پیتل کے کلپ میں انگیٹھی سے اٹھا کر اس کے قریب لایا۔ انگارے کی حدت اور سرخی سے اس کی آنکھوں کو سکون پہنچا۔

— تم واقعی بہت بکواس ہو۔

پائپ والے نے اس کے کھلے منہ کے راستے دہکتا انگارہ اس کی زبان پر رکھ دی۔

اب سوال کر سکتے ہیں کہ اس زمانی تبدیلی سے افسانوی تاثر میں کون سا فرق واقع ہوا ہے! چونکہ ہم قصہ کہانی کو واحد غائب اور فعل ماضی میں سننے کے عادی ہیں اس لیے تبدیل شدہ عبارت سے ہمارے عادی رد عمل کو کوئی دھچکا نہیں لگتا۔ اور جو اثر اصل عبارت سے ہم پر مرتب ہوتا ہے، اس سے کم تر اثر بدلی ہوئی صورت میں ہم پر مرتب نہیں ہوتا۔ دوسری بات یہ کہ چونکہ پورا افسانہ زمانہ حال میں بیان ہوا ہے، اس لیے اچانک تبدیلی کا جو اثر قاری پر مرتب ہو

اس کا بھی یہاں امکان نہیں ہے۔ چونکہ یہ منظر اپنے آپ میں خود معطل روز ہے۔ اس لیے بلا لحاظ تبدیلی صیغہ ہم پر گہرا اثر چھوڑتا ہے، اب ہم یہاں سے یہ نتیجہ نکال سکتے ہیں کہ جہاں عبداللہ حسین کے افسانے ندی میں مختلف قسم کے افعال اپنی جگہ ناگزیر ہیں وہاں انور سجاد کے افسانے "کونپل" میں صیغۂ ماضی کے بجائے صیغۂ حال کا استعمال ناگزیر نہیں ہے۔ یہاں ہر گز کی وہ بات صحیح صادق آتی ہے کہ افسانوی تاثر میں کسی تصور کے بغیر فعل حال والے افسانے کو زمانۂ ماضی کے حوالے سے بیان کیا جا سکتا ہے۔

شعور کی رو والے افسانوں سے قطع نظر فعل حال کے حوالے سے افسانوی تجربات کے مندرجۂ ذیل امکانات سامنے آتے ہیں۔

(۱) افسانہ پورے کا پورا صیغۂ حال میں لکھا جائے۔ اس کے ذریعہ کردار کو ابدی طور پر ناگوار صورت حال میں گرفتار دکھانے کا تاثر پیدا کیا جا سکتا ہے۔ مثال کے طور پر م۔ ق۔ خاں کا افسانہ "کنواں"۔ اس افسانے کا واحد متکلم بظاہر حضرت یوسفؑ سے مشابہت رکھتا ہے۔ لیکن صورت حال کی یہ مشابہت، جزوی ہے۔ یوسفؑ تو عارضی طور پر کنویں میں رہے پھر وہاں سے نکالے گئے۔ اور مصر کے تخت پر بیٹھے اور کامران ہوئے۔ اس کہانی کا کردار بھی کنویں میں گرا ہے لیکن نہ کوئی نکالتا ہے نہ نکل سکتا ہے بلکہ نکلتے نکلتے رہ جاتا ہے۔ اور ایک نہ ختم ہونے والے عذاب میں مبتلا ہے۔ اس نامختتم صورت حال کو افسانہ نگار صیغۂ حال کے ذریعہ واضح کرنے میں کامیاب ہوا ہے۔ افسانے کی ابتدائی سطریں ہیں:

"میں جس کنویں میں پڑا ہوں یہ کنواں.... ؟ اس تعمیر میں صدیاں لگی ہیں! یہ کنواں فن تعمیر کے ارتقا کی آخری منزل ہے! اور میں صدیوں سے اس گہرے کنویں سے نکلنے کی کوشش کر رہا ہوں۔ لیکن انجام.... ؟ اور گہرا ہوتا جا رہا ہے.... اس کی منڈیر اور اونچی ہوتی جا رہی ہے!

اور افسانے کی اختتامی سطریں یہ ہیں:

"کنویں کی تہ اوپر اٹھ آتی ہے.... اب یہ اتنی اونچی ہو چکی ہے کہ میں اس پر چڑھ کر کنویں کی منڈیر پر بیٹھ سکتا ہوں۔ کنویں کی تہ کو حقارت سے دیکھ سکتا ہوں! جب میں پر بلند ہوتا ہوں۔ کبھی اوپر اٹھتا ہوں اور پھسل کر نیچے گر جاتا ہوں.... اور جب سب سے اوپر والی پیٹی پر چڑھتا ہوں تو نیچے دھنسنے لگتی ہے۔ دھیرے دھیرے یہ زمین کی کوکھ میں سما جاتی ہے ساری پیٹیاں سما جاتی ہیں میں ان سے چپکا رہتا ہوں .... لیکن کوئی مجھے ایک لات مارتا ہے اور اسی اوندھے منہ گرتا ہوں .... اور یہ تہ..؟

جہاں پان کی پیک ہے۔ کارک ہیں۔ غلاظت ہے اور شراب کا تعفن پھیلا ہے۔ کنواں اور تاریک ہو گیا ہے۔

تاریکی غیر یقینی، گم مائگی، نااہلی کا احساس اور شدید ہوتا جا رہا ہے اور کنویں کی تہ اور گہری ہوتی جا رہی ہے...."

انور خاں کا افسانہ "فرار" صیغۂ حال سے شروع ہوتا ہے:

"مدور چوبی سیڑھیوں سے اترتی برہنہ عورت نے کسی کی موجودگی کے احساس سے پلٹ کر [illegible] اور ریلنگ پر پنجوں کو کھڑے ہوئے اپنی طرف تجسس سے دیکھتا ہوا پایا ہے۔ ان کے قریب ایک بوڑھی عورت ایک معمر مرد کے ساتھ کھڑی ہوئی ہے۔ اور ان کے پاس اس کا شوہر اپنے بھورے گھوڑے کی پیٹھ سہلاتا ہوا استہزائیہ نگاہوں سے گھور رہا ہے۔ اس کی نگاہیں جیسے ہی گھوڑے کی چمک دار آنکھوں سے ٹکراتی ہیں وہ ہنہنایا ہے اور اس کی آواز سے سیڑھیوں سے اترتی برہنہ عورت کے پیر کانپنے لگے ہیں اور بدن میں کانٹے ابھر آئے ہیں۔"

اور افسانہ صیغۂ حال ہی پر ختم ہوتا ہے:

"مدور چوبی زینوں سے وہ اتر رہی ہے اور اترتی ہی جا رہی ہے"

ان افسانوں اور ان جیسے دوسرے افسانوں میں وقت کا وہ انقلابی تصور کام

...ہا ہے: جو کافکا سے منسوب ہے یعنی کافکا کے یہاں وقت آگے نہیں بڑھتا
...ہ ایک جگہ رک جاتا ہے۔ وقت آگے بڑھتا تو اس کے بطن سے تاریخ پیدا ہوتی
...الات بنتے یا بگڑتے کردار اور اشخاص مرتے اور جیتے لیکن یہاں تو جیسے
...قت ٹھہر گیا ہے۔ ایک لمحہ ابدی لمحے میں بدل گیا ہے اور اس ابدی حال کا
...تاثر صرف صیغۂ حال سے پیدا ہوا ہے۔

(۲) افسانہ پورے طور پر صیغۂ حال یا صیغۂ ماضی میں نہ لکھا جائے بلکہ ایک زمانے سے شروع ہو کر اچانک دوسرے زمانے میں داخل ہو جائے یہ تبدیلی ماضی سے حال کی طرف ہوتی ہے۔ کہانی ماضی میں چلتے چلتے اچانک حال کی طرف مڑ جاتی ہے۔ اور پھر کہانی کے خاتمے تک حال کا صیغہ برقرار رہتا ہے — کہانی کی زمانی ساخت جب اس طرح کی ہو تو اس کے ذریعے ایک ناممکن ڈرامائی تجربہ کیا جا سکتا ہے اور لازمانیت کا تاثر پیدا کیا جا سکتا ہے۔ چند مثالوں سے اس کی وضاحت ہو سکتی ہے۔ انور سجاد کا افسانہ "سنڈریلا" لوک کہانی کی ہیروئن سنڈریلا کو اپنا موضوع بناتا ہے۔ لوک کتھا والی سنڈریلا کچھ عرصہ بعد اپنی سوتیلی ماں اور بہنوں سے نجات پا لیتی ہے۔ اور شہزادے سے اس کی شادی ہو جاتی ہے — انور سجاد کی سنڈریلا کی سوتیلی ماں بہنیں اس کا پیچھا نہیں چھوڑتیں اور شہزادے کا وصال محض ایک سراب ثابت ہوتا ہے۔ اور انور سجاد کی سنڈریلا ابدی لمحے کے اس ناقابل برداشت صورت حال کی اسیر ہے۔ اس افسانے کا آغاز بھی افسانے کی طرح صیغۂ ماضی سے ہوتا ہے۔

"کبھی وہ سوچتی: اس کی عمر ایک لمحہ ہے، کبھی وہ سوچتی:
اس کی عمر سو سال ہے، کبھی وہ سوچتی: وہ عمر کی قید میں نہیں،
یا شاید ابھی اسے جنم لینا ہے
وہ اس کمرے میں سدا سے قید تھی اور اس امید
میں تھی کہ کوئی آئے اور اسے اس بطن سے جنوائے۔ پھر وہ
سوچتی، کوئی کیسے جنوائے گا، اسے خود ہی کوئی حیلہ کرنا
ہوگا۔ اس بطن سے مر کے نکلے تو کیا نکلے! وہ چپکے سے دروازہ
کھول کر باہر دیکھتی۔ باہر دروازے کے سامنے وہ بھاری بھرکم
خونی کتا زبان نکالے ہانپتا ہوا وحشی سفاک نظروں سے دیکھتا،
جو ازل سے وہاں کھڑا تھا۔"

لیکن بعد میں زمانۂ حال میں بدل جاتا ہے اور خاتمہ زمانۂ حال میں اس طرح ہوتا ہے:

"دوسرا، تیسرا، چوتھا۔ ہر دروازے پر اس کی سوتیلی ماں
اور بہنیں بازو بڑھائے اسے پکڑنے کے لیے کھڑی ہیں۔ وہ
پاگلوں کی طرح اس جنت میں چکر لگا رہی ہے۔ شہزادے کے قہقہے
کلاک کی چونچوں میں الجھے اس کا پیچھا کر رہے ہیں۔ اور وہ ہاتھوں
سے اپنا سر چھپائے بھاگ رہی ہے۔"

اور اس طرح افسانہ نگار محض صیغے کی تبدیلی سے (ماضی سے حال کی طرف ہے) ایک مستقل اور نہ ختم ہونے والی حالت کی تصویر کشی کرنے میں کامیاب ہوا ہے۔ خالدہ حسین کے افسانے "سواری" میں قصہ یہ ہے کہ واحد متکلم ایک دن ایک عجیب و غریب سواری دیکھتا ہے۔ وہ اس سواری کا اسرار جاننے کی کوشش کرتا ہے۔ اسی کی طرح تین دیہاتی اور ہیں جو اس گاڑی کا پیچھا کرتے ہیں۔ ان کے منہ سے چیخ نکلتی ہے اور تینوں کی زبانیں تالو سے چپک کر گونگ ہو جاتی ہیں۔ واحد متکلم کو یہ محسوس ہوتا ہے کہ اس کا بھی حشر یہی ہونے والا ہے۔ افسانہ جیسا کہ عام طور پر ہوتا ہے، صیغۂ ماضی سے شروع ہوتا ہے:

"سورج ڈوب رہا تھا اور مجھے شہر پہنچنے کی جلدی تھی۔
کچا راستہ عبور کر کے پل پر ہو لیا — دور — راوی کی
مٹی میں سورج اتر رہا تھا۔"

اور افسانے کے اختتامیہ جملے یہ ہیں:

"مہینوں میں نے ان تینوں کو ڈھونڈا ہے مگر کہیں
ان کا نام و نشاں نہیں۔ اسی دن سے گاڑی نے اپنا راستہ
بدل لیا ہے اب وہ شہر سے نہیں گزرتی، پل سے ہو کر کچے
میں اتر جاتی ہے اور مضافات کا رخ کرتی ہے۔ اہل شہر
اس طرح عادی ہو چکے ہیں کہ اس کا احساس ہی نہیں رکھتے
اور سمجھتے ہیں کہ وہ تلوار کی کاٹ کا شکار ہو کر مر گئیں بھولی
بسری کہانی کی طرح — مگر میں اب بھی انھیں اپنے جسم میں
اترتا ہوا پاتا ہوں اور کوئی دن رات میرے اندر رینگتا ہے۔"

اب تمھاری باری کا ہے ـــ اب تم دیکھو گے۔"
اور آج میں اس پر آن کھڑا ہوا ہوں، اس سولہا
کے انتظار میں۔"

اس افسانے کے بارے میں کیسے کہا جا سکتا ہے کہ واحد متکلم کے بعد یہ سلسلہ ختم ہو جائے گا؟ اور اس سے بھی بڑھ کر یہ کہ وہ کیوں آج اسی پل پر کھڑا ہے جہاں پہلے دن اس نے ان تین دیہاتی نما اشخاص کو دیکھا تھا؟ سریندر پرکاش کی ایک مشہور کہانی "گاڑی بھر رسد" زمانے کی قماش بندی اسی نہج پر ہے۔ پہاڑ کے اس طرف سے شہر میں ایک پراسرار بیل گاڑی آتی ہے اور گاؤں سے کھانے پینے کے سامان کے علاوہ اس گاؤں کے ایک آدمی کو بھی رسی کے ذریعہ گاڑی سے باندھ کر پہاڑ کے اس طرف لے جاتی ہے افسانے کے واحد متکلم سے قبل تین آدمیوں کے ساتھ یہ حادثہ گزر چکا ہے اور اب واحد متکلم کی باری ہے۔ واحد متکلم خود یہ کہانی بیان کر رہا ہے جو یوں شروع ہوتی ہے:

"مجھے اچھی طرح یاد ہے۔ فضا پر ایک عجیب، پراسرار
سرخی مائل دھندلکا سا چھایا ہوا تھا۔ جس کی وجہ سے
جانے پہچانے چہرے بھی اجنبی سے لگ رہے تھے۔ میرے
تایا اور باپ اور ماں کے ہونٹوں پر پپڑیاں سی جمی تھیں
اور ان کے سارے چہروں پر سفید سی گرد جم گئی تھی جیسے
وہ برف کے طوفان سے گزر آئے ہوں۔

اسی طرح یہ کہانی صیغۂ ماضی میں چلتی رہتی ہے۔ اور پھر حال میں چلنے لگتی ہے:

"مجھے نہلا دھلا کر میرے چہرے پر ہلدی پوت دی گئی ہے
اور سفید تہبند باندھے لوگوں کے نرغے میں، میں گھر سے
باہر لایا گیا ہوں۔ گاڑی میرے گھر کے دروازے پر اناج،
ساگ، گڑ اور ترکاریوں سے بالکل لدی کھڑی ہے۔ بچے ہٹ
سے آگے بڑھ کر میرے ساتھ......
اوہ! یہ رسد سے لدی گاڑی کو کھینچنے والا بھینسا مجھے کہاں
گھسیٹے لے جا رہا ہے۔ سامنے پہاڑ ہے۔ سورج جس کی چوٹی
پر پہنچ کر اٹک گیا ہے۔ خونی آندھی چل رہی ہے اور پھر سے
دھندلکے کی وجہ سے جانے پہچانے چہرے اجنبی لگنے لگے ہیں۔
آہ! ـــ اب میں اس داستان کو اس کے انجام تک نہ سنا پاؤں
گا۔ آپ سے درخواست ہے کہ اپنے تجربے کے وسیلے سے اسے
اس کے انجام تک پہنچا لیجیو۔ میرے پیچھے سے میرے کانوں
میں ـــ "آمین! ثم آمین" کی صدائیں آنے لگی ہیں۔ تجھے
خدا اپنے جوار رحمت میں جگہ دے گا اور آپ کے کھیتوں میں
برکت کا بیج کونپل بن کر پھوٹے گا۔ ـ ـ ـ" آمین! ثم آمین!"

جدید تر نسل کے افسانہ نگار حسین الحق کی کہانی "وقنا عذاب النار" کا آغاز دیکھئے:

"لاش تیس سال سے بھی زیادہ پرانی تھی۔ مگر اس کی موت
کا احساس ہی تیس سال بعد ہوا تو اسے کیا کیا جائے۔ جس
نے بھی سنا حیرت زدہ رہ گیا۔"

یہ کہانی درمیان میں کہیں ماضی کا صیغہ نہیں بدلتی مگر آخر میں صیغۂ حال میں بدل جاتی ہے۔

"اور اب صورت حال یہ ہے کہ لوگ بھاگ رہے ہیں
اور دو حصوں میں بٹی ہوئی سڑی ہوئی لاش یا لاشیں
ان کا پیچھا کر رہی ہیں۔ اور اد و وظائف، بھجن، کیرتن
اور دعاؤں کی محفل گرم ہے، لوگ بھاگ رہے ہیں اور
اسباب و علل کے بارے میں بے بسی کی ہانک رہے ہیں ـــ
اور آہستہ آہستہ سب دو حصوں میں بٹی سڑی ہوئی لاش
بنتے جا رہے ہیں اور انھیں گالیاں دے رہے ہیں
جنھوں نے تیس برس تک دھوکے میں رکھا اور اپنا آپ
نہیں دیکھ رہے ہیں جو خود سڑتا جا رہا ہے۔ ـ وقنا عذاب النا
...وقنا عذاب النار.....وقنا عذاب النار...!!

ان افسانوں میں صیغۂ حال پر منتج ہونا ان کے کھلے انجام (OPEN END) کی طرف اشارہ کرتا ہے۔ اس پیٹرن میں لکھی گئی کہانیوں کی اپنی ایک منطق ہے ان کے آخر میں حال کا استعمال بیان کے موجودہ لمحے کا علامیہ ہے جہاں سے کھڑا

ہوکر راوی اپنے ماضی پر نظر بازگشت ڈالتا ہے۔

اگر زمانی ساخت کو سامنے رکھ کر جدید اور جدید افسانہ نگاروں کی تخلیقات کا جائزہ لیا جائے تو یہ بات سامنے آتی ہے کہ انور سجاد اور بلراج مین را تو پوری پوری کہانی صیغۂ حال میں بیان کرنے کی طرف مائل ہیں لیکن خالدہ حسین اور سریندر پرکاش کا میلان خالص صیغۂ حال میں کہانیاں لکھنے کی طرف نہیں ہے البتہ جوگیندر پال کے یہاں کئی کہانیاں صیغۂ حال میں لکھی ہوئی ملتی ہیں۔ جدید تر افسانہ نگاروں میں رشید امجد اور انور خاں کے پہلے کے مجموعوں مثلاً ریت پر گرفت اور راستے اور کھڑکیاں میں صیغۂ حال والی کہانیاں نسبتاً کم ہیں لیکن ان کے بعد کے مجموعوں مثلاً بیت جھڑ میں خود کلامی (رشید امجد) اور فن کاری (انور خاں) میں صیغۂ حال والی کہانیاں دوسری کہانیوں سے زیادہ ہیں۔ سلام بن رزاق کے مجموعے ننگی دوپہر کا سپاہی میں کوئی بھی کہانی صیغۂ حال میں نہیں لکھی گئی ہے۔ اب یہاں ایک سوال یہ ہے کہ قاری صیغۂ ماضی والی کہانیوں کے بارے میں تو یہ نہیں پوچھے گا کہ آپ نے ماضی کا صیغہ کیوں استعمال کیا؟ کیوں کہ صیغۂ ماضی فکشن کا فطری صیغۂ اظہار ہے لیکن افسانہ نگار جب صیغۂ حال میں کہانی لکھے گا تو قاری سوال کر سکتا ہے کہ آپ نے صیغۂ حال میں کہانی کیوں لکھی؟ اس کی فنی ضرورت کیا تھی؟

چند افسانہ نگار جو جدید تر نسل سے تعلق رکھتے ہیں کہانی کہنے کے دوران ماضی سے حال کی طرف اور حال سے ماضی کی طرف یوں سفر کرتے ہیں کہ ان کی فنی معنویت قاری پر پوری طرح واضح نہیں ہوتی مثلاً حسین الحق کا افسانہ "لغت لغت" ماضی و حال کے ادغام کی عجیب و غریب مثال ہے۔ پورے افسانے میں ماضی و حال گڈ مڈ ہیں۔ صرف ایک نمونہ یہ ہے:

"جلدی کرو، جلدی!" پہلا جھلا کر اور غرا کر بولا۔ دوسرا اور تیزی سے کام کرنے لگتا ہے۔ کام بھی کرتا جارہا ہے اور بڑبڑاتا بھی جارہا ہے۔"

اسی طرح افسانے کی زمانی ساخت کے تجزیے کی طرف اردو نقادوں نے توجہ نہیں دی ہے۔ اگر دو ایک نقادوں نے اس حوالے سے بات کی بھی ہے تو غلط بحث کی گئی ہے صرف دو مثالیں دی جاتی ہیں۔ نیا اردو افسانہ سیمینار ورکشاپ نئی دہلی کے ایک اجلاس میں ڈاکٹر قمر رئیس نے شفق کے ایک افسانے "بادل" کا تجزیہ پیش کیا۔ اس تجزیے میں وہ لکھتے ہیں:

"یہ ایک ہی مصنف کی چار مختلف کہانیوں (کمیں گاہ، آسیب، سیاہ کتا، بادل) کے ابتدائی اقتباسات ہیں۔ ان چاروں میں مستقبل کا صیغہ استعمال ہوا ہے۔[1]"

اس کہانی ("بادل") کا آغاز یوں ہے:

"ہوائیں بوجھل ہوگئیں، چھٹی حس کے تار چیخ اٹھے۔ ذہنوں میں خطرے کا الارم بج اٹھا"

اس کے بعد بیچ بیچ میں ایسے جملے کئی بار آتے ہیں: "سب کے ہونٹوں پر سوالات جواب کسی کے پاس نہ تھا" "تب ایک نئے سوال نے سر ابھارا اور وہ گھر وں سے باہر نکل آئے، سرگوشیاں الفاظ بن گئیں" "وہ دانشوروں کے پاس گئے" اور اختتام کے قریب یہ فقرے آتے ہیں: "وہ اسکولوں اور کالجوں میں گیا، اور دکانوں پر گیا، پھر وہ درواندوں پر آیا" اس کے بعد کہانی حال میں آ، اور حال ہی میں ختم بھی ہوتی ہے:

"لوگوں کی نظریں ایک نقطہ پر مرکوز ہیں، وہ اسے پھیرنا چاہتے ہیں، زبان ہلانا چاہتے ہیں، حرکت کرنا چاہتے ہیں مگر.... مگر شہر جاگ رہا ہے، شہر سو گیا ہے۔
اور ٹرینیں اور موٹر گاڑیاں شور مچاتی ہوئی بھاگ رہی ہیں"

اس کہانی کی زمانی ساخت یہ ہے کہ کہانی ماضی سے حال کی طرف سفر کرتی راوی کہانی کے خاتمہ پر جو لمحہ ہے وہاں سے کھڑا ہو کر ماضی کے واقعات ڈال رہا ہے۔ اس میں صیغۂ مستقبل کا کوئی سوال ہی نہیں اٹھتا۔ دوسری بار جب ہم کہتے ہیں:

"زید نے کہا: میں کل دلی جاؤں گا"

تو قواعد نویس اسے مستقبل کا نہیں، ماضی کا جملہ تصور کرتے ہیں چونکہ افسانے میں لوگوں کے اندیشوں، فکروں اور خوف کا ذکر ہوا ہے، اس

---

[1] گوپی چند نارنگ (مرتب) نیا اردو افسانہ، اردو اکادمی، دہلی، ۱۹۸۸

ختم پیدا ہوتا ہے ورنہ جہاں جہاں اندیشوں اور فکروں کا ذکر آیا ہے اس سے قبل ماضی کا صیغہ رکھ دیا گیا ہے۔

اسی سیمینار کے لیے انور خان کے افسانے "اپنائیت" کا تجزیہ محمود ہاشمی نے کیا ہے۔ وہ لکھتے ہیں:

"پہلی بات تو یہ کہ افسانہ لمحۂ موجود سے شروع ہوتا ہے۔ یعنی افسانے میں جو واردات ہے، وہ افسانے کی تخلیق کے لمحوں میں ہی وجود رکھتا ہے۔ زمانۂ ماضی سے۔ یا گزرے ہوئے وقت سے اس کا تعلق نہیں ہے ایسی صورت میں ہم اسے بیانیہ تو نہیں کہہ سکتے۔ اگر یہ بیانیہ نہیں ہے تو اسے کوئی نیا نام دیا جانا چاہیے۔"[1]

محمود ہاشمی کی رائے جزوی صداقت کی حامل ہے۔ افسانہ صیغۂ حال سے شروع ہوتا ہے۔

"ہمیں دیکھ کر اس نے دانت نکالے ہیں اور آہستہ آہستہ ہماری طرف آ رہا ہے۔ ہمارے چہروں پر مسکراہٹ ہے۔ اور ہم اندر ہی اندر کھول رہے ہیں"

لیکن نقطۂ عروج کے قریب ماضی کا صیغہ استعمال ہوا ہے:

"ہم نے اسے کپڑے پہنائے، پالش کیے ہوئے جوتے پیروں میں ڈالے۔ آنکھوں پہ عینک رکھی۔ اس کے بالوں کو ترتیب سے جمایا اور مسکراہٹ دوبارہ اس کے ہونٹوں سے چپکا دی۔

"شکریہ" اس نے کہا

اب ہم اس سے اپنائیت محسوس کر رہے ہیں۔"

آخری جملہ پھر زمانۂ حال میں آ گیا ہے۔ حال، ماضی پھر حال۔ زمانی آمائش بندی کی یہ صورت معمول کے خلاف ہے۔ یہ نہیں کھلتا کہ اس افسانے کا کردار "ہم" زمانے میں کس نقطے پہ کھڑے ہو کر واقعہ بیان کر رہا ہے۔ پھر بھی حال میں کہانی چلتے چلتے جب اچانک ماضی میں پہنچ جاتی ہے تو شدت تاثر میں ضرور اضافہ ہو جاتا ہے۔ اس کہانی میں صیغۂ ماضی کی موجودگی کے لیے اگر اور کوئی وجہ نہ ہو تو یہی شدت تاثر کا جواز کافی ہے۔

---

[1] گوپی چند نارنگ (مرتب)، نیا اردو افسانہ، اردو اکادمی دہلی، ۱۹۸۸ء ص ۴۰۔

ایک خط ایک خالی گھر میں پڑا ہے

عذرا عباس

ایک خط ایک خالی گھر میں آ گرتا ہے
خالی گھر میں کوئی نہیں
کوئی نہیں، کوئی یہ بھی نہیں جانتا کہ خط خالی گھر میں پڑا ہے۔ سوائے اس خط کے جسے لکھا گیا
بس خط کو ویلکم کرنے والے چھوٹے چھوٹے لال بیگ ہیں جو اس کے ارد گرد سرسراتے رہتے ہیں
ہلکی ہلکی ہوا جو دروازے کی جھریوں سے داخل ہو کر خط کو روز تھوڑا سا آگے کھسکا دیتی
ہے۔ آگے خالی گھر کے بیچوں بیچ لانے کے لئے۔ گھر کب تک خالی رہے گا۔ یہ خط نہیں جانتا
کون اسے پڑھے گا۔ پڑھنے والا وہی ہوگا جس کے لئے لکھا گیا تھا۔ یا کوئی دوسرا۔
کوئی دوسرا بھی ہو سکتا ہے
ایسا بھی ہو سکتا ہے خط پڑھا ہی نہ جائے
لیکن خط لکھنے والا کوئی دوسرا نہیں ہو سکتا۔ وہ کہیں، کسی برآمدے میں، کسی کمرے میں، کسی
سواری میں، یا کسی اسپتال میں اس خط کے جواب کا منتظر ہوگا لیکن وہ کیا جانتا ہوگا۔ کہ خط
خالی گھر میں گرا ہے۔ خط پڑھنے والا کوئی نہیں •

عذرا عباس

ظالم اور مظلوم
ایک ہی ساتھ سوتے ہیں
ایک ہی سڑک پر
چلتے ہیں
دونوں اک دوسرے کو نہیں پہچانتے
دونوں کے چہروں پر
نقاب ہوتی ہے
اک ہی قلم سے لکھی جاتی ہے
دونوں کی تاریخ
ایک ہی دن
دونوں کو عدالت میں بلایا جاتا ہے
ایک ہی دن
فیصلہ ہوتا ہے دونوں کی
زندگیوں کا
لیکن

ظالم اور مظلوم
ایک ہی فیصلے کے مستحق
نہیں سمجھے جاتے۔
عدالت فیصلہ کرتی ہے
مظلوم کو ظالم کے ظلم سے
نجات دلائی جا سکتی ہے
اگر
دفعہ ۳۰۲ کے تحت
مظلوم اقرار جرم کرلے ●

نظمیں

حمید الماس

صلح جوئی

آج اس نے کس نفاست سے مجھے دھوکہ دیا
پھر اسی دھرتی پہ میرے پاؤں ہیں
جو ہوا کی خوش خرامی
ابر کی راحت رسانی
اور میرے آشنا قدموں کی بوئے لمس سے محروم ہے
یہ گرائے گی زمیں لے جائے گی مجھ کو
بھیانک جنگلوں میں
ہر طرف سے بڑھ رہے ہیں میری جانب
سازشوں کے بھوت گویا
کیا بھگتنی ہے مجھے
بھولپن کی یہ سزا
رائیگاں جائیں نہ آنسو
جھاڑ کر پاؤں سے پچھتاوے کی گرد
صلح جوئی کا عصا میں تھام کر
روز و شب چلتا رہوں
اس یقیں کے ساتھ ساتھ
آسماں سے
جنگلوں میں بھی اترتی ہے سحر

خاک شفا

حلقۂ شام و سحر سے چھوٹ کر
وادئ بے روح میں پہنچا تو دیکھا
چلتے چلتے رک گئے
دریا
ہوا
سورج
یہاں آرزو کے رنگ بھی باقی نہ تھے
منجمد تھے سارے منظر
بڑھ رہی تھی تشنگی
حلقۂ شام و سحر کی سمت پھر لوٹا تو دیکھا
منتظر تھی
زندگی کی کھلتی بڑھتی روشنی
مہرباں دھرتی کی خوشبو
جھک گئی بار ندامت سے جبیں
پھر اسی خاک شفا کے لمس سے
میری رگ رگ میں حرارت آ گئی
موت لب بستہ ہوئی

تسلسل

رشید امجد

رات گئے جب وہ تصویر بغل میں دبائے میرے پاس آیا تو شہر کے بڑے وک میں جمع لوگ تتر بتر ہو چکے تھے۔ لاش کو سولی سے اتار لیا گیا تھا۔ اور سوگواروں کو لاٹھیاں مار مار کر بھگا دیا گیا تھا۔

میرے دروازہ کھولنے پر اس نے چاروں طرف دیکھا اور تیزی سے ما گیا، پھر اپنے پیچھے دروازہ بند کر کے اس نے بغل میں سے تصویر نکالی اور رے حوالے کر دی۔ میں نے خاموشی سے اخبار میں لپٹی تصویر پکڑ لی۔ وہ بغیر کہے واپس مڑا۔ اور دروازہ کھول کر تاریک گلی میں گم ہو گیا۔ دروازہ د کرنے سے پہلے میں نے گلی میں جھانکا اور تیزی سے دروازہ بند کر کے کمرے ں آگیا۔ کمرے میں کوئی جگہ ایسی نہ تھی جہاں تصویر کو چھپایا جا سکے۔ بہت وچنے کے بعد میں نے تصویر کو پلنگ کے گدے سے نیچے رکھ دیا اور خود دے پر لیٹ گیا۔ دفعتاً مجھے خیال آیا کہ تلاشی لینے والے سب سے گدے ہی کو اٹھا کر دیکھیں گے لیکن اور کوئی جگہ تھی بھی نہیں۔ ری میں چند کتابیں اور دو ایک آرائش کی چیزیں تھیں لکھنے کی میز بھی نے تھی۔ کپڑوں کی الماری میں چھپانا بھی بے سود تھا۔ لے دے کے یہی جگہ تھی۔

دیکھا جائے گا ——— میں نے خود سے کہا لیکن دوسرے ہی لمحے جب خیال آیا کہ اگر یہ تصویر میرے پاس سے برآمد ہو گئی تو میرا کیا حشر ہو گا تو سارے جسم میں ٹھنڈی لہر دوڑ گئی۔

اس تصویر کو اپنے پاس رکھنا موت کو دعوت دینا تھا۔ کئی دنوں سے سارے شہر میں اس کی تلاش ہو رہی تھی لیکن کسی نہ کسی طرح یہ تصویر ہر رات ایک نئے گھر میں منتقل ہو جاتی اور مخبر کی اطلاع پر پڑا ہوا چھاپا ناکام رہتا۔ شہر کے بڑے چوک میں صاحب تصویر کی لاش سب سے اونچے کھمبے میں علی الصبح ہی لٹک جاتی دن چڑھے وہاں پر سوگواروں کا ہجوم اکٹھا ہو جاتا۔ مسلح سپاہیوں کے دستے ہجوم پر ٹوٹ پڑتے۔ ہجوم کو ایک طرف سے دھکیل کر ہٹایا جاتا تو وہ دوسری طرف سے نکل آتا۔ شام تک یہی تماشا رہتا اور جب وہ کسی نہ کسی طرح ہجوم کو چیر کر لاش کو کھمبے سے اتارتے تو رات شہر پر ٹوٹ پڑتی۔ وہ لاش کو لے کر دور کہیں دفن کر آتے۔ لوگ آہ و بکا کرتے اپنے اپنے گھروں کو لوٹ آتے لیکن اگلی صبح جانے کے لئے لاش قبر سے نکل کر سب سے اونچے کھمبے پر لٹک جاتی۔

شروع شروع میں ان کا خیال تھا کہ کوئی لاش کو قبر میں سے نکال لاتا ہے۔ اس پر انہوں نے اسے دفن کر کے قبر پر سخت پہرہ بٹھا دیا

لیکن وہ شے پھر بھی نکل گئی اور کھمبے سے جا لگی۔ اس پر انہیں خیال آیا کہ یہ وہ شے نہیں اس کی تصویر کا کیا دھرا ہے۔ بس پھر کیا تھا وہ تصویر کی تلاش میں نکل پڑے۔ اور انھوں نے شہر کی ہر تصویر کو چیر ڈالا کہ شاید وہ اس میں کہیں چھپی ہو لیکن تصویر ان کے ہاتھ نہ لگی۔ اس کے سوگوار یہ رات تصویر کو نئے گھر میں منتقل کر دیتے اور بجز کی اطلاع پہنچا چھپایا ناکام رہتا۔

فریم میں جڑی اس تصویر پر اخبار کا کاغذ لپٹا ہوا تھا جیسے ایک موٹے دھاگے سے چاروں طرف سے اس طرح باندھ دیا گیا تھا کہ تصویر کی کوئی جھلک دکھائی نہیں دیتی تھی۔ تصویر اسی طرح لپٹی لپٹائی آتی اور اگلی رات کہیں اور چلی جاتی۔ میں نے بھی تصویر کو اسی طرح اٹھا کر گدے کے نیچے رکھ دی تھی۔ اور صوفے پر لیٹا سوچ رہا تھا کہ آخر کب تک تصویر کو یوں چھپایا جاتا رہے گا۔ اچھے دنوں کی امید تو اب خاک ہوئی جا رہی تھی اور تلاش کرنے والے سدھائے ہوئے کتوں کی طرح ایک ایک انچ زمین سونگھ رہے تھے۔ ایک نہ ایک دن تو وہ تصویر تک پہنچ ہی جائیں گے اور پھر اچھے دنوں کا یہ خواب بھی خواب بن کر رہ جائے گا۔

دفعتاً دروازہ پر دستک سی ہوئی۔ میں ہڑبڑا کر اٹھ بیٹھا۔ خوف کی ایک لہر میرے سارے وجود پر پھیل گئی۔ جلدی سے ڈیوڑھی میں آیا اور دروازے کی درزوں میں سے باہر جھانکا۔

باہر کوئی نہیں تھا۔ ڈرتے ڈرتے دروازہ کھولا۔

گلی سنسان پڑی تھی اور تیز ہوا دروازوں پر دستکیں دے رہی تھی۔

میں واپس کمرے میں آگیا۔

آخر کب تک تصویر کی حفاظت کرتے رہیں گے۔

کب تک؟

دفعتاً میرے دل میں ایک عجیب سے خیال نے جنم لیا کہ ایک نظر اس تصویر کو دیکھوں تو سہی۔

یہ تصویر ہے کیسی؟

لیکن دوسرے ہی لمحے میں نے اس خیال کو جھٹک دیا۔ آج تک کسی نے بھی اس پر لپٹا کاغذ نہیں اتارا۔ یہ تصویر اسی طرح کاغذ میں لپٹی، بندھی ہوئی ایک گھر سے دوسرے گھر میں منتقل ہو جاتی ہے۔

میں دوبارہ صوفے پر لیٹ گیا لیکن بار بار کوئی اکساتا کہ ایک نظر تصویر کو دیکھوں۔ میں نے خود کو ادھر ادھر کے خیالوں میں الجھانے کی بہت کوشش کی، لیکن ہر بار کاغذ میں لپٹی تصویر میرے سامنے آکھڑی ہوتی اور کہتی کہ مجھ پر لپٹا یہ کاغذ اتار دو۔ آخر مجھ سے نہ رہا گیا۔ میں دبے پاؤں ڈیوڑھی میں آیا۔ دروازہ بند تھا۔ گلی سنسان۔ میں خاموشی سے کمرے میں آیا۔ کانپتے ہاتھوں سے گدا اٹھا کر تصویر نکالی۔

فریم پر اخبار لپٹا ہوا تھا اور اس کے گرد موٹے دھاگے کا جال تھا میں نے آہستہ آہستہ دھاگہ کھولا۔ اخبار ہٹایا۔

یوں لگا جیسے میرا سارا وجود پتھرا گیا ہے۔

یہ تو میری اپنی تصویر تھی!

غــزل

شہریار

سبھی کو غم ہے سمندر کے خشک ہونے کا
کہ کھیل ختم ہوا کشتیاں ڈبونے کا

برہنہ جسم بگولوں کا قتل ہوتا رہا
خیال بھی نہیں آیا کسی کو رونے کا

صلہ کوئی نہیں پرچھائیوں کی پوجا کا
مآل کچھ نہیں خوابوں کی فصل بونے کا

ہجوم دیکھتا ہوں جب تو کانپ اٹھتا ہوں
اگرچہ خوف نہیں اب کسی کے کھونے کا

گئے تھے لوگ تو دیوار قہقہہ کی طرف
مگر یہ شور مسلسل ہے کیسا رونے کا

مرے وجود پہ نفرت کی گرد جمتی رہی
ملا نہ وقت اسے آنسوؤں سے دھونے کا

تجزیہ

ابوالکلام قاسمی

شہریار کی غزل گوئی کا امتیاز جہاں ان کے لہجے کے دھیمے پن، استعجاب کے انداز، سرگوشی کی کیفیت اور افسردگی آمیز خود کلامی میں مضمر ہے وہیں طنزیہ اسلوب کی آمیزش ان کی غزلوں کے متعدد اشعار کو ایک نئی اسلوبیاتی جہت سے آشنا کرتی ہے۔ زیر بحث غزل اس اعتبار سے شہریار کے مخصوص لب و لہجہ کی مکمل نشاندہی کرتی ہے کہ اس کے شعروں میں اداسی اور طنز سے شروع ہونے والا لہجہ واحد متکلم کے احتساب اور آگہی پر ختم ہوتا ہے۔ ہر شعر میں شاعر کے انفرادی اسلوب کی کوئی نہ کوئی جہت ضرور نمایاں ہے اور اس طرح لب و لہجہ کی تشکیل کے مختلف پہلو شاعر کے آہنگ و اسلوب کا تعین کرتے ہیں۔ اس لیے شاید یہ کہنا غلط نہ ہو کہ شہریار کے لب و لہجہ کے وہ مختلف انداز جو ان کی غزلوں اور نظموں میں جا بجا نظر آتے ہیں۔ ان کی ہلکی سی جھلک اس غزل کے مختلف شعروں میں ایک ساتھ دیکھی جا سکتی ہے۔

پہلا شعر اپنے لفظیاتی نظام اور فنی دروبست کے سبب نہ صرف یہ کہ کھوکھلے کا کھیل کا احساس دلاتا ہے بلکہ کرب کو ترسیل اور احساس کو ستارے اور ابیج کی شکل میں منتقل اور منقلب کرنے کی عمدہ مثال ہے۔

سبھی کو غم ہے سمندر کے خشک ہونے کا
کہ کھیل ختم ہوا کشتیاں ڈبونے کا

اس شعر میں بالواسطہ اظہار کے لیے بعض لفظوں کو ان کے بنیادی معنوں میں کچھ اس طرح استعمال کیا گیا ہے کہ بنیادی تلازمات کا سلسلہ ایک ایسی حقیقت سے جا ملتا ہے جو ہمارے گرد و پیش شاید ہماری زندگی کے ایک خاص تجربہ کا ہی نہیں کراتی بلکہ آگہی اور بصیرت کا احساس بھی دلاتی ہے۔ سمندر اس شعر کا مرکزی استعارہ ہے، اسی استعارے کے بطن سے کھیل، کشتیاں ڈبونا جیسے ضمنی استعارے جنم لیتے ہیں۔ سمندر، اس صورت حال کی نمائندگی کرتا ہے جو کھیل کے مواقع بہم کرتی ہے، انتقام لینے اور دشمنی نکالنے کا وسیلہ بنتی ہے اور بغض نفس کے اظہار کے لیے خوشگوار ماحول کا کام انجام دیتی ہے۔ اس شعر میں کھیل کا لفظ بہت معنی خیز ہے۔ کھیل کا آغاز بالعموم کسی خوش آئند نتیجہ تک پہنچنے کی امید میں کیا جاتا ہے۔ ظاہر ہے کہ یہ امید جیتنے والے کی پوری ہوتی ہے اور ہارنے والے کی بھی، لیکن اس شعر میں کھیل یا کھیل کا آغاز زیادہ اہم نہیں، درحقیقت کھیل کا اختتام نمایاں کیا گیا ہے کہ یہ اختتام ہر چند کہ معتوب و مظلوم لوگوں کی ہلاکت و بربادی کی تصویر سامنے لاتا ہے۔ لیکن اس کھیل میں شامل ہر شخص غم میں مبتلا ہے۔ جیتنے والا اس لیے کہ اسے کشتیاں ڈبونے کے مزید مواقع نہیں ملیں گے اور ہارنے والا اس لیے کہ وہ اپنی شکست کا انتقام لینے کے موقع سے محروم رہے گا۔ اس شعر کا پہلا لفظ 'سبھی' ہے، جس میں کوئی استثنا نہیں۔ چونکہ شعر میں واحد متکلم غیر مرئی ہے۔ اس لیے شاعر اس غیر استثنائی لفظ میں خود کو شامل کر لے یا اس سے الگ کر لے بہرحال ایک مخصوص فاصلے سے اس صورت حال پر تبصرہ کرنے کا حق بجانب معلوم ہوتا ہے۔ یہی وجہ ہے کہ شاعر کا یہ تبصرہ ایک معروضی سطح پر قائم ہے اور اسی لیے قابل غور ہونے کے ساتھ قابل قبول بھی ہے۔ سمندر، پانی اور کشتی، شہریار کے پسندیدہ استعارے رہے ہیں۔ ان استعاروں اور ان کے تلازمات کی مدد سے انھوں نے اپنے مختلف شعروں میں نئے نئے پیکر تراشے ہیں۔ مندرجہ ذیل اشعار کی مدد سے

عاروں کی متنوع تعبیرات تک رسائی حاصل کی جاسکتی ہے۔

کاغذ کی کشتی میں دریا پار کیا
دیکھو ہم کو کیا کیا کرتب آتے ہیں

بھٹک رہی تھی جو کشتی وہ غرق آب ہوئی
چڑھا ہوا تھا جو دریا اتر گیا یارو

ان پانیوں سے کوئی سلامت نہیں گیا
ہے وقت اب بھی کشتیاں لے جاؤ موڑ کے

پہلے شعر میں کاغذ کی کشتی اور دوسرے میں کشتی کے غرق آب ہونے کا سرے شعر میں کاغذ کی کشتیوں کو موڑ کے لے جانے کا مشورہ دراصل کشتی میں مضمر خرابی کی صورت حال کا اندازہ لگانے کی صلاحیت کو سامنے اور کبھی پانیوں میں کھیلے جانے والے ہلاکت خیز کھیل کی نشاندہی کرتا ہے۔ ت شعر کو مندرجہ بالا اشعار کے پس منظر میں رکھ کر دیکھا جائے تو اس اندازہ لگانے میں زیادہ دشواری نہیں ہوتی کہ زیر بحث شعر کے ساتھ یہ تخیل کی کارفرمائی کے ایک ہی سلسلے کو نمایاں کرتے ہیں یہ بھی بات ہے کہ شعروں میں امیج کے مختلف پہلوؤں کو اجاگر کیا گیا ہے کہ وہ امیج زیر بحث یل کی منزل تک پہنچتا ہوا دکھائی دیتا ہے۔

اس غزل کا دوسرا شعر:

برہنہ جسم بگولوں کا قتل ہوتا رہا
خیال بھی نہیں آیا کسی کو رونے کا

بادی النظر میں عام لوگوں کی شقاوت، بے رحمی اور بے حسی کا رد عمل ہے۔ لیکن اگر اسی شعر میں 'برہنہ جسم' بگولے 'قتل اور رونے کا نہ آنے جیسے الفاظ کی بلاغت پر توجہ مبذول کی جائے تو پتہ چلتا ہے معمولی واقعہ، لفظوں کے انتخاب اور پیش کش کی ندرت کی وجہ سے غیر معمولی ہو جاتا ہے۔ بگولے کا وجود جس طرح ہواؤں کے رحم و کرم کا ہے اسی طرح اس کا معدوم ہو جانا آندھی اور طوفان کی کارگزار

کیفیت کی عکاسی کرتا ہے اس سلسلے میں جو بات اہم ہے وہ یہ ہے کہ بگولے کا پیدا ہونا یا نہ ہونا کوئی مطلق عمل نہیں بلکہ کسی دوسری چیز کے ساتھ مشروط ہے۔ وہ ہوا کے ساتھ کسی غیر متعین جگہ سے پیدا ہوتا ہے اور آندھی کے ساتھ کسی غیر متعین جگہ پر ختم ہو جاتا ہے۔ اس کی کوئی حیثیت نہیں ہوتی، وہ اپنی کوئی خاص پہچان نہیں قائم کر پاتا اور اس طرح بگولا دنیا کے ان لا تعداد ان گنت لوگوں کی نمائندگی کرتا ہے جو کسی حیثیت، کسی شناخت اور تعین ذات کی نعمت تک سے محروم ہیں۔ بگولے کے ساتھ 'برہنہ جسم' ہونے کی صفت اس علامت کی مزید توثیق کرتی ہے کہ بے لباسی پہچان کے ایک بہت بڑے وسیلے سے محرومی کی دلیل ہے۔ یہاں صرف بگولے کا لفظ' بگولے کے وجود اور اس کے ختم ہو جانے کے عمل کو اس اہمیت کا حامل نہ بنا پاتا، جس اہمیت کا حامل' یہ لفظ جسم کی برہنگی اور قتل ہوتے رہنے کے واقعے کے سیاق و سباق سے ہو گیا ہے۔ یہ سیاق و سباق بگولے کو اسی طرح انسانی وجود کا متبادل بنا دیتا ہے جس طرح شاعر کے ایک اور شعر میں انسانی وجود کی تشبیہ نے بگولے کو اسی نوع کا تناظر فراہم کیا ہے۔

منتشر کر گئی آندھی تو یہ معلوم ہوا
اک بگولے کی طرح ریت کے گھر میں ہم تھے

ان مضمرات پر غور کرنے کے بعد اگر ہم زیر بحث شعر کے پہلے مصرعے میں برہنہ جسم بگولوں کے قتل ہوتے رہنے کے مسئلہ کو دیکھیں تو یہ کوئی معمولی مسئلہ نہیں معلوم ہوتا ہے۔ اور جب ایک معمولی واقعہ نے غیر معمولی مسئلہ کی حیثیت سے شاعر کے طاقت ور اظہار، لفظوں کے تخلیقی استعمال اور بگولے کے لفظ کو علامتی امکانات سے آشنا کرنے کے سبب اختیار کر لیا ہے تو اس کے بعد رونے کا خیال تک نہ آنے کی معنویت اپنے آپ بے رحمی اور بے حسی کو بے نقاب کرنے لگتی ہے۔

زیر بحث غزل کا تیسرا شعر التباس شکنی (Dis illusionment) کی بنیاد پر قائم ہے۔

صلہ کوئی نہیں پرچھائیوں کی پوجا کا
مآل کچھ نہیں خوابوں کی فصل بونے کا

پہلے مصرعے میں ایک حقیقت کا بیان ہے اور دوسرے مصرعے میں دوسری حقیقت کا لیکن دونوں بیانات ایک دوسرے کی تصدیق کرتے ہیں پرچھائیں

اور خواب میں جو مشترک نکتہ ہے وہ دونوں کا غیر حقیقی وجود ہے۔ پرچھائیں جسم کا عکس ہے تو خواب حقیقت کی بازگشت۔ تاہم شہریار کی پوری شاعری کے پس منظر کو سامنے رکھئے تو پتہ چلتا ہے کہ ان کے شعری تجربے میں خواب محض خواب نہیں ہے اور نہ ہی پرچھائیوں کو محض پرچھائیوں کی حیثیت حاصل رہی ہے۔ خواب ان کے پورے شعری نظام میں پناہ گاہ کا کام کرتا ہے اور پرچھائیاں جسمانی وجود رکھنے والے انسانوں کی کثافت کے مقابل میں ایک لطیف تخیلاتی پیکر کی تشکیل کا فریضہ انجام دیتی رہی ہیں۔ مگر یہ التباس اس وقت ٹوٹتا ہے جب شاعر ان سہاروں کو بھی ناکام ہوتے ہوئے دیکھتا ہے۔

کہاں پہ دفن وہ پرچھائیاں کریں یارو
جو تاب لا نہ سکیں روشنی کے خنجر کی

یا پھر احساس محرومی کا یہ منظر کہ:

ہمراہ کوئی اور نہ آیا تو گلہ کیا
پرچھائیں بھی جب میری میرے ساتھ نہ آئی

تو تجربات کی ان مراحل سے گزرنے کے بعد صحیح معنوں میں شاعر التباس شکنی کی منزل میں داخل ہو جاتا ہے اور خواب یا پرچھائیں جیسے تنکوں کا سہارا بھی ڈوبنے والے التباس کے علاوہ کچھ اور ثابت ہو نہیں پاتا۔ جو چیز اس شعر کے دونوں مصرعوں کو بیان محض ہونے سے محفوظ رکھتی ہے وہ در اصل پرچھائیوں کی پوجا اور خواب کی فصل بونے کے عمل سے ایک ایسے امیج کی تخلیق ہے جو ہمیں حسی اور جذباتی سطح پر سکتے میں ڈالنے والے تجربے کے مسلسل عمل میں ہمارے اپنے تجربے کی حد تک اپنے ساتھ شریک کر لیتا ہے۔ مزید برآں یہ کہ شہریار کی دوسری غزلوں اور نظموں میں نمودار ہونے والے بنیادی شعری تجربے کو فراموش نہ کیجئے تو یہ خیال یک بیک خیال نہ ہو کر ایک مخصوص شعری کردار کی واردات کا حصہ معلوم ہونے لگتا ہے۔ اس شعر کا ایک دلچسپ اور اہم پہلو یہ بھی ہے کہ لطف تمناؤں کی جانے والی پوجا اور لازمی طور پر لگان اور عمدہ انجام کی امید میں بوئی جانے والی فصل اکثر پرچھائیوں کی پوجا اور خوابوں کی فصل بونے کے مترادف ہو جایا کرتی ہے۔ یہ فرق ایک اور بڑی حقیقت سے پردہ اٹھاتا ہے کہ سود و سودا اور حد سے بڑھی ہوئی توقعات سے بہر زندگی انجام کار کے طور پر یاس و حرماں کا شکار کیوں کر ہو جاتی ہے۔

اس غزل کا چوتھا شعر واضح طور پر واحد متکلم کی شمولیت کی وجہ سے شاعر کا ذاتی حوالہ اپنے ساتھ لئے ہوئے ہے۔ لیکن ہمیں شعری کرداروں کے مطالعہ میں کبھی یہ نہ بھولنا چاہئے کہ ذاتی اور شخصی حوالوں کے باوجود ایسے حوالے غیر ذاتی اور غیر شخصی بھی ہو سکتے ہیں، کہ متکلم غائب یا حاضر کے صیغے کسی اور ایسے کردار کی نمائندگی بھی کر سکتے ہیں جو شعری منظر نامے سے کوئی واضح تعلق نہیں رکھتا۔ اس لیے زیر بحث شعر سے پہلے اس شعر کو دیکھئے تو اس بات کی صداقت مشتبہ نہیں رہ جائے گی کہ:

بڑا شور تھا جب سماعت گئی
بہت بھیڑ تھی جب اکیلے ہوئے

اس میں بھی اسی تجربے کی جھلک ملتی ہے جس تجربے کی بنیاد پر زیر بحث شعر:

ہجوم دیکھتا ہوں جب تو کانپ اٹھتا ہوں
اگرچہ خوف نہیں اب کسی کے کھونے کا

مکمل شعری تجربے کے اظہار اور بین السطور میں بات کہنے کے انداز کا عمدہ نمونہ بن گیا ہے۔ اس شعر کا دوسرا مصرعہ ہر محبوب چیز اور ہر شناسا چہرے کے کھو جانے کی داستان بیان کرتا ہے اور پہلا مصرعہ اس داستان کا نقطۂ عروج ہے۔ دوسرے مصرعہ میں اپنی بات نہایت افسردگی کے ساتھ دھیمے لہجہ میں کہی گئی ہے۔ اس لہجہ کی وجہ سے تحت البیان (UNDERSTATEMENT) کی کیفیت تہذیب جذبات کی مثال بن گئی ہے۔ اور اس طرز اظہار کے بیان کی شائستگی کو مزید نکھار دیا ہے۔ اس مصرعہ میں نہ کسی کے کھونے کا ذکر ہے اور نہ اپنے اکیلے ہونے کا۔ شہریار کے علاوہ کوئی اور شاعر ہوتا تو شاید پہلے مصرعہ کی بلند آہنگی کے بعد دوسرے مصرعہ میں بے تحاشا اظہار پر قابو پانا اس کے لیے مشکل ہوتا، یا پھر وہ اپنے انداز سے اس بات کو بیان کرنے کی کوشش کرتا۔ ظاہر ہے کہ ہم ہر شاعر سے کسی دوسرے مثالی شاعر کے طرز اظہار کی توقع کرنے میں حق بجانب نہیں ہو سکتے۔ لیکن یہ تو کر ہی سکتے ہیں کہ زیر بحث شاعر کے منفرد لہجہ کو دوسرے ممکنہ لہجوں سے الگ کر کے دیکھنے کی کوشش کریں۔ پہلے مصرعے "ہجوم دیکھتا ہوں جب تو کانپ اٹھتا ہوں" کے بعد دوسرے مصرعہ کے طور پر "ہنوز رنج بہت ہے کسی کے کھونے کا" یا "مگر ابھی رنج بہت ہے کسی کے کھونے کا" جیسے سامنے کے سہل الحصول مصرعے بھی بعید از قیاس نہیں معلوم ہوتے۔ مگر شاعر کو علم

ہے کہ ماضی کے کسی قصے کو قصۂ پارینہ بنا کر پیش کرنے اور پرانی داستان کو حال کا قصہ بنانے میں کیا فرق ہے۔ یہ سامنے کے مصرعے شعر کو یاد کی بازگشت بنا سکتے تھے جب کہ "اگرچہ خوف نہیں اب کسی کے کھونے کا" جیسا مصرعہ اس شعر کو یادوں کی مسلسل بازیافت کا عمل بنا دیتا ہے۔ ہجوم میں کسی محبوب شخص کا کھو دینا ایک واقعہ ہے اور اس کھوئے ہوئے محبوب کو یاد کرنا دوسرا واقعہ۔ زیر بحث شعر دونوں واقعات کا احاطہ بھی کرتا ہے۔ لیکن ان واقعات میں خود کو اس پر بھی نہیں ہونے دیتا۔ دوسرے مصرعے میں 'اب' 'خوف' اور 'کسی' کے الفاظ نفی کے صیغے (اگرچہ خوف نہیں اب) میں استعمال ہو کر جہاں بہت سے کھونے والوں کی کہانی سناتے ہیں وہیں ہجوم کو خوف و دہشت کا ایک ایسا وسیلہ بنا دیتے ہیں جس سے مفر کی کوئی صورت نظر نہیں آتی ویسے اگر اس شعر کو استفہام انکاری سمجھ کر پڑھا جائے تو شاعر کی اپنی ذات کے کھونے کا خوف بھی شعر کے دائرۂ تعبیر سے باہر نہیں معلوم ہوتا اس لیے کہ جب ہر اس شخص کو' جو شاعر کے لیے شناسائی' واقفیت یا کسی جذباتی رشتے کا حوالہ بن سکتا تھا' ہجوم گم کر چکا ہے یا بے چہرگی کا شکار کر چکا ہے۔ تو سوائے شاعر کی اپنی ذات کے ہجوم کی نذر کر سکنے کے لیے کوئی اور چیز باقی تو نہیں رہ گئی ہے۔ یعنی اب اگر کسی کے کھونے کا خوف ہو سکتا ہے تو وہ واحد متکلم کے اپنے وجود کے علاوہ کوئی اور نہیں ہے۔ ان تعبیرات کی موجودگی میں یہ اندازہ بہ آسانی لگایا جا سکتا ہے کہ زیر بحث شعر میں لفظوں کو مخصوص سیاق و سباق فراہم کر کے ان کا تخلیقی استعمال کر کے شہریار نے کیا کیا معنوی امکانات پیدا کر دیے ہیں۔ اس کے بعد کا شعر زیر بحث شعر کی طرح معنی و مفہوم کے بہت سے امکانات تو نہیں رکھتا۔ تاہم اس میں صرف ایک اسطوری حوالے کی مدد سے سامنے کی بات کو تاریخ انسانی کی مسلسل افتاد میں تبدیل کرنے کی کوشش ملتی ہے۔

گئے تھے لوگ تو دیوار قہقہہ کی طرف
مگر یہ شور مسلسل ہے کیسا رونے کا

جیسا کہ پہلے عرض کیا گیا تھا کہ شہریار کی نظموں اور غزلوں میں التباس شکنی موضوع نت نئے پیرایۂ بیان کے ساتھ سامنے آتا رہا ہے۔ یہ شعر بھی پرچھائیوں کی دنیا اور خواب کی فصیل ہونے کے انجام کا قدرے مختلف لیکن طرز احساس کے اعتبار سے مماثل انداز سامنے لاتا ہے۔ مماثل' اس لیے کہ التباس شکنی کا بنیادی احساس زیر بحث شعر میں ماقبل کے شعر ہی کی طرح موجود ہے' محض اظہار کی سطح پر تلمیحی اشارے نے اسے ایک الگ جہت کا حامل بنا دیا ہے۔ دیوار قہقہہ والے روایتی ملفوظے کا ایک ایسا معروض ہے جس کے ساتھ بہت سی حکایتیں وابستہ ہیں۔ کہیں اس دیوار کو دیوار چین کا ایک عام حصہ بتایا گیا ہے اور کہیں اس دیوار کو ایک ایسی طلسماتی دیوار سے تعبیر کیا گیا ہے جس کے اوپر چڑھنے والا ہر شخص دوسری طرف دیکھ کے قہقہہ لگاتا ہے اور قہقہہ لگاتا ہوا دیوار کی دوسری جانب کود جاتا ہے۔ اس دیوار کے ساتھ یہ خصوصیت بھی وابستہ کی جاتی رہی ہے کہ اس کی دوسری جانب چھلانگ لگانے والا کبھی واپس نہیں آتا اور جب وہ واپس نہیں آتا تو کسی اور کے قہقہہ لگانے یا واپس نہ آنے کا سبب بھی نہیں بتا پاتا۔ اس طرح یہ دیوار ایک ایسا طلسم بن جاتی ہے جس طلسم کا پس منظر خوش ہونے' خوشی کی تلاش میں نکلنے اور خوشی کا اظہار کرنے والے یا اس قسم کے رجائی رویہ اختیار کرنے والوں کو ہمیشہ کے لیے پراسرار بنا دیتا ہے اس شعر کے پس منظر میں دیوار قہقہہ کی طلسماتی حیثیت کی تفصیلات کی سطح تک آتی ضرورت ہے کہ ہم اسطوری اور طلسماتی حوالے کے بنیادی نکتے کو فراموش نہ کریں۔ اس لیے اگر ہم اس حوالے سے ساتھ شعر میں دیوار قہقہہ کی تلمیح پر غور کریں تو پتہ چلے گا کہ زیر بحث شعر میں تلمیح نے محض ایک واقعاتی حوالے سے بلند ہو کر استعاراتی شان اختیار کر لی ہے۔ اب یہاں دیوار قہقہہ کا مفہوم خوشی اور شادمانی کی تلاش میں نکلنے والے لوگوں کی اداسی' افسردگی اور گریہ و بکا سے لبریز انجام کی طرف اشارہ کرتا ہے۔ اس طرح مسرت اور قہقہہ کا التباس انسانی صورت حال کی IRONY تک پہنچ کر اس دیوار سے بھی اسی تقدیر انسانی کی طرح انتشار کا شکار ہو جاتا ہے۔

زیر بحث غزل کا آخری شعر ؎

مرے وجود پہ نفرت کی گرد جمتی رہی
ملا نہ وقت اسے آنسوؤں سے دھونے کا

خود احتسابی کا ایسا عمل ہے جو اپنی کوتاہی کے ساتھ ساتھ زندگی کی جابجا مصروفیت اور مجبوری کی ناگزیریت کو بھی نمایاں کرتا ہے (ملا نہ وقت اسے آنسوؤں سے دھونے کا)۔ شہریار نے اپنی کسی اور غزل میں اس نکتے کو نہایت ذاتی اور داخلی مسئلہ بنا کر پیش کیا ہے۔

رگوں میں ریت کی اک لہر بھی ہے دیکھو — کہ پہلے جیسی نہیں خون میں روانی سی

خون کی روانی سے ریت کی نہر کو ہٹنے میں کامیابی حاصل کرنا اور نفرت کی گرد کو آنسوؤں سے دھو ڈالنا الگ الگ شعر میں صرف الگ اور مختلف پیچ ہی نہیں بلکہ داخل اور خارج کی واکیفیات کا اظہار بھی ہے۔ ر: نا ہمیشہ سے تطہیر و تنزیہ کا ذریعہ سمجھا جاتا ہے۔ غالب نے اس نکتہ کو یہ

"، دھوئے گئے ہم ایسے کہ بس پاک ہو گئے"

جیسے مصرعے کے ذریعہ پیش کیا ہے۔ شہر یار غالب کے شعر سے بالکل مختلف تصویر پیش کرتے ہیں۔ البتہ دونوں شعروں میں آنسو بہانے اور رونے کے ذریعہ تطہیر کرنے کا نکتہ مشترک ہے۔ شہریار کو احساس ہے کہ موجودہ زندگی کی شرائط کو بیسی ناپسندیدہ سہی مگر ناگزیر ہیں کہ نفرت، کثافت اور دوسرے علائق زندگی سے چھٹکارا ممکن نہیں اور اگر نفرت و کثافت سے نجات کی کوئی ایسی صورت ہے بھی تو زندگی کی غیر معمولی مصروفیت اپنی قابل رحم حالت پہ آنسو بہانے کا موقع دینے کو تیار نہیں۔

مندرجہ بالا تجزیاتی اور تعبیری نکات کی روشنی میں زیر بحث غزل میں شہریار کے لب و لہجہ اور رنگ و آہنگ کے جو نمونے سامنے آتے ہیں وہ بنیادی لہجے اور آہنگ کی نمائندگی کرتے ہیں۔ اس غزل کو اگر ایک فنی اکائی سے دیکھئے تو یہ اندازہ لگانے میں دقت نہیں ہوتی کہ اس کے شعروں کے بنیادی آنسو اور خواب ہیں۔ آنسو کے ساتھ قمر، دنا، کشتیاں، سمندر، اور فصل بونا، علامات تقریباً تمام شعروں میں بکھرے ہوئے ہیں، یہی اس غزل کا امتیاز اور فنی تکمیل کا ثبوت بھی۔

غزلیں

ذکاء الدین شایاں

سامنے ہے صبح، نظاروں کی کچھ باتیں کریں
میز پہ کیا خالی اخباروں کی کچھ باتیں کریں

خوں طلب موضوعِ غم، نازک بدن عرضِ وفا
پھول سے ہونٹوں پہ تلواروں کی کچھ باتیں کریں

سخت پھیلے سائے، کمروں سے نکالی روشنی
سر پہ سورج آیا، دیواروں کی کچھ باتیں کریں

غم کے بادل تیز ہیں، یادوں کا ہے طوفانی شور
شام ہی سے آج مہ پاروں کی کچھ باتیں کریں

رازِ خانہ شہر میں رسوا رہے شام و سحر
ہم جو گھر لوٹیں، تو بازاروں کی کچھ باتیں کریں

آتشِ احساس سے کھل جائے خوشبو کی زباں
چاندنی کے ہونٹ انگاروں کی کچھ باتیں کریں

سیلِ غم یا سیلِ دریا، سب نظر تک آئے گا
ڈوبنا چاہو، تو پانی خود ہی سر تک آئے گا

شب کا بھولا بھٹکا ہوں، پرچھائیں شکلوں کا تعاقب
صبح کو پہچانے کوئی میرے گھر تک آئے گا

چھوتے بچتے جسم کیوں، محتاط کیوں یہ عکسِ در رخ
تم ہو آئینہ، تو آئینہ نظر تک آئے گا

منزلیں خوشبو کی صورت پاس بھی ہیں دور بھی
دیکھیو کیا مرحلہ آخر سفر تک آئے گا

صفحے پر رکھ دے کوئی تحریر جیسے ہاتھ کی
پڑھتے پڑھتے رنگِ عنوانِ دگر تک آئے گا

پھول ٹوٹا، ریشمیں بالوں کی زینت بڑھ گئی
غم کی زیبائش کو کانٹا چشمِ تر تک آئے گا

ایک انجانی خوشی سی مرحلوں میں بھی رہے
اوس جیسی تازگی کچھ آبلوں میں بھی رہے

وقف ہے اہلِ طرب کے واسطے جس کا جمال
ذکر اس کا آج کچھ ہم دل جلوں میں بھی رہے

بس وہی کالا تقدس، بس وہی روشن گناہ
بجلیوں کو ہم نے دیکھا، بادلوں میں بھی رہے

صرف شمشیر و تبر کی کاٹ کا کیا اعتراف
قتل ہونے کی نہ گنجائش حملوں میں بھی رہے

شہر کی منحوس وحشت نے نہ چھوڑا اپنا ساتھ
وادیوں میں بھی پھرے ہم، جنگلوں میں بھی رہے

ہم جہاں کو خون دیں، تم زندگی کا خوں بہاؤ
کچھ تو گرمی اپنے اپنے حوصلوں میں بھی رہے

اتفاقات و حوادث پر ہے کس کو اختیار
تم سے جب ملنے کا خطرہ فاصلوں میں بھی رہے

فرخ جعفری

کوئی موسم ہو کیسا بھی سفر کرنا ہی پڑتا ہے
ادھر سے بوجھ کاندھے کا ادھر کرنا ہی پڑتا ہے

کہاں جاتے ہیں کیا کرتے ہیں کس کے ساتھ رہتے ہیں
ہمیں اپنا تعاقب عمر بھر کرنا ہی پڑتا ہے

وہ اپنے تن پہ سہہ کر ہو کر اپنی جان پر لیکن
اسے اک معرکہ ہر روز سر کرنا ہی پڑتا ہے

کھلا رکھیں نہ رکھیں گھر کا دروازہ مگر فرخ
سفر آنکھوں کو تا حد نظر کرنا ہی پڑتا ہے

مسئلہ یہ ہے کہ اس کے دل میں گھر کیسے کریں
درمیاں کے فاصلے کا طے سفر کیسے کریں

کوئی سنتا ہی نہیں عرض ہنر کیسے کریں
خود کو ہم اپنی نظر میں معتبر کیسے کریں

آخری تیر سے بے سمت و نشاں جانا ہے اب
ہم کھلی آنکھوں سے یہ اندھا سفر کیسے کریں

جان کے جانے کا اندیشہ بہت ہے اب کی بار
معرکہ بھی آخری کرنا ہے سر کیسے کریں

کچھ دنوں کی بات ہو تو کاٹ دیں آنکھوں میں رات
نیند گر آئے نہ فرخ عمر بھر کیسے کریں

پہاڑ، بوڑھا اور شیر

مناظر عاشق ہرگانوی

پہاڑ خاموش کھڑا ہے

دھوپ میں گرم کر کے نکالی ہوئی کھوپڑی کی طرح شفاف اور چمکیلے آسمان کے نیچے پہاڑ ساکت ہے۔

جھلملاتی دھوپ کی آگ میں سب کچھ پوری طرح جل کر بے جان ہو گیا ہے۔ پہاڑ کا سرا آسمان سے باتیں کرتا نظر آرہا ہے اس بھیانک ابھار پر سایے کی بوند ایک لمحہ کیلئے بھی زندہ نہیں رہ سکتی

ہوا کی آنکھ مچولی سے کبھی کبھی کوئی چہرہ سامنے لگتا ہے۔ انسانی چہرہ۔ — نہیں نہیں، یہ چہرہ شیطان کا ہے — رنگولی کے انگار جیسا — برص کے داغ جیسا — پھر تو یہ شیر کا چہرہ ہے۔ خونخوار آنکھیں — تیز دھار دار دانت اور کپکپاتی ہوئی مونچھ — گوشت خور۔

پہاڑ کے آس پاس ذی حیات کے ڈھانچے بکھرے پڑے ہیں۔

بوڑھے نے نظر دوڑائیں۔ اوپر سے برستی ہوئی گرمی کی وجہ سے اس کی سمجھ، اس کی ہمت جواب دے چکی ہے۔ ہوا کے اندھے لمس سے اس کا حلیہ ڈھہ چکا ہے اور خوف جہاں تہاں پھیل چکا ہے۔ اس موت کی وادی میں پیش آنے والے حالات کی تبدیلی ہی اوپری سطح سے زندگی کے نشان کی طرح معلوم ہوتے ہیں۔

شیر کی دہاڑ گونجتی ہے اور بوڑھا دہل جاتا ہے۔ شیر کے درمیان آجانے کا خطرہ اسے بے بس کر دیتا ہے (بے بسی سے نہیں) اپنے اندر کے آدمی اور جانور کو ٹٹولتا ہے۔ اسی لئے تو جوگیوں کی طرح تپسیا کرنے ابھر آ نکلا ہے۔

پہاڑ پرسکون ہے۔

وہ ڈھانچوں کے ڈھیر کے پاس آگیا۔

ہر جگہ پھیلی ہوئی معمولی روشنی میں اس کا اپنا ایک بارعب تارا دوسری آنکھوں میں، دوسروں کو پاگل پن لگنے والی چمک تھی جو اس کی تشنہ میں اب بھی دکھائی دے رہی تھی اس کا جسم آگ کی طرح خشک تھا اور سفید داڑھی ہزار رتن جڑے لباس کی طرح نظر آرہی تھی۔

اس نے پرسکون انداز سے ڈھانچے کے ڈھیر کی طرف دیکھا۔ اس میں ایک کھوپڑی ابھی بھی صحیح سالم تھی۔ پانی کے گہرے بھنور جیسی نظر آنے والی کی آنکھیں تباہ ہو چکی تھیں اور اس کی جگہ خالی گڑھے کے غار دکھائی دے رہے تھے۔

بوڑھا ایک غار میں داخل ہو گیا اور اس نے سکھ محسوس کیا۔ ہاتھ گود پر آگئے اور آنکھیں بند ہو گئیں۔ پھر وہ یکسوئی سے زندگی، دنیا اور خدا کے اسرار پر غور و فکر کرنے لگا۔

پہاڑ سفاک بنا رہا۔

جلتے سورج کی روشنی کا کام متواتر چلتا رہا۔

آخر بوڑھے کا دھیان ختم ہوا۔ موت کی طرح کی ٹیڑھی میڑھی لکیر ابھری اور ایک آخری لمحے کے ساتھ اس کے کئی ٹکڑے پہاڑ کے دامن میں بکھر گئے جھلملاتی تپش بوڑھے کے کمزور جسم پر اتر چکی تھی۔ ٹکڑا ایسے بکھر گئے تھے

...ہے ڈھب باتھ جنبش کرتے رہے اور اس کی غور وفکر کی محویت سے
... دیما ہوا شیر اس کا پالتو بن چکا تھا۔ اس نے کبھی شیر کی فطرتوں
... عادتوں کو اپنے میں ڈھال لیا تھا۔ پھر وہ شیر کی پیٹھ پر بیٹھ کر پہاڑ
... سے آبادی کے کنارے تک نکلنے لگا۔

اور دیکھتے ہی دیکھتے دسیوں، پھر سیکڑوں اور پھر ہزاروں لوگ
... کے اس غار تک آنے لگے شیر بابا کو دیکھنے، آشیرباد اور دعائیں
...

زندگی گذارنے والی مٹی کی جڑوں میں پھول اور پھول کی جڑوں میں
... والی مٹی سے اس کی آنکھیں چکا چوند ہو گئیں۔

اندھیرا بڑھنے لگا۔
پہاڑ بے وقت ہو چکا تھا۔
گھنے ہی کیڑے اور جانور پہاڑ کے اندر سے باہر آئے لیکن باہر کی
... کا احساس ہوتے ہی نقطہ بن گئے۔

ایسے ہی عمل سے گذرتے ہوئے ایک دن دکھائی دینے لگیں چاروں
... کی پگڈنڈیوں میں لوگ رینگتے ہوئے آنے لگے۔ پھر ایسا ہوا کہ دور
... ڈھول بجنے کی آوازیں سنائی دینے لگیں۔ آہستہ آہستہ آوازیں جوشیلی
ہونے لگیں:

کاہے سے نیمیا کرڈ وئی لاگے
کاہے لاگے سیتل چھانہ
کاہے سے بھیا بیری لاگے
کاہے سے لاگے دہن بانہہ
ڈھم ڈھم ڈھم ڈھما ڈھم
کھاٹ سے نیمیا کرڈ وئی لاگے
پیڑ سے لاگے شیتل چھانہہ
بات میں بھیا بیری لاگے
رن میں لاگے داہنی بانہہ

ہو ہو ہو۔۔۔۔۔ ہو
او ہو ہو ہو او او
لوگ آواز کی تال پر ناچنے بھی لگے تھے
تبھی شیر نے گھبرا کر غلامی سے آزادی چاہی

بوڑھے کی خاموش رفاقت میں یہ ڈھول، یہ گیت، یہ ناچ اور
یہ میلہ اس سے برداشت نہیں ہو سکا۔ اسے لگا اپنی زندگی اور اپنا ہونا
کہاں ہے؟ اس نے اپنی عمر کے سفر کا جائزہ لے کر بوڑھے پر چھلانگ
لگا دی۔

شیر نے چاہا اور اس نے وہ سب کچھ کر دکھایا جس سے اس کی
شناخت بنتی ہے۔

بھاگتے ہوئے ہزاروں لوگوں نے دیکھا شیر کے منہ اور پنجے میں
خون اور گوشت کے لوتھڑے بھرے ہوئے تھے۔
اور بوڑھے کی جگہ موت کی تحریر کی بے معنی لکیر پھیلی ہوئی تھی۔
آئینہ سے عکس غائب تھا

مردہ پہاڑ امر ہے، اس کے جنتر کی سمادھی میں شیر جاگتا ہے
بے انتہا دست پر کہیں پودے کا نشان ملتا ہے، کہیں گھاس کے
تنکے کی بے جان پیلی لکیر نظر آتی ہے۔ تپ کر جلے ہوئے پہاڑ کی روح
ریگستان میں بے اطمینانی سے گھومتی ہوئی ہوا کی گرم مدھم لہروں کی طرح
غیبی طور پر بھٹک رہی ہے۔
اور پہاڑ خاموش کھڑا ہے۔!

شق البشر

اقبال کرشن

اَقۡتَرَبَتِ السَّاعَةُ وَانۡشَقَّ الۡقَمَرُ ①

قریب آگئی وہ گھڑی اور شق ہوگیا چاند

عصر کی نماز کے بعد ٹیپو سلطان کی مسجد میں قرآن مجید کی یومیہ تفسیر کے دوران ایک سفید ریش بزرگ سورہ قمر کی پہلی آیت کی تشریح فرما رہے تھے مصلیوں کی ایک چھوٹی سی ٹولی انتہائی احترام سے تفسیر سن رہی تھی سب سے پیچھے وہ بھی بیٹھا ہوا تھا۔ مسجد کے باہر ٹرام گاڑیوں بسوں، کاروں کے آنے جانے کا شور، ہاکروں کی چیخیں اور صدائیں۔ سامنے کی عمارت پر فلموں کے بڑے بڑے پوسٹرز دو۔ میدان میں مائک پر ایک لال سلام لال سلام کے نعرے، سفید ریش بزرگ ان سب چیزوں سے بے نیاز معجزۂ شق القمر بیان فرما رہے تھے۔ اس نے حال ہی میں عربی میں ایم اے کا امتحان پاس کیا تھا۔ وہ سوچ رہا تھا اس آیت کریمہ میں شق القمر کے معجزے کا ذکر ہے یا آثار قیامت کا۔ مستشرقین نے اس آیت کریمہ سے قیامت کی نشانی مراد لی ہے۔ علمائے اسلام نے رسول اکرم کا معجزہ مراد لیا ہے مصری عالم رشید رضا نے اس معجزے سے انکار کیا تھا جن کے عربی مصنفین کا ترجمہ مولانا عبدالرزاق ملیح آبادی مرحوم نے اپنے ہفتہ وار ہند میں چھاپا تھا۔ وہ خود بھی ان دنوں تشکیک کا شکار ہوگیا تھا۔ معجزے کا ذکر ہوتا تو خدا قریب آگئی کیوں کہتا۔ معجزہ تو اپنے وقت پر ظاہر ہوگا۔

اس کو زور کی بھوک لگی۔ وہ مسجد کی سیڑھیوں سے اترنے لگا سامنے قاری سلمان برکتی کا بوسیدہ دو منزلہ کوارٹر ہے جس کے دروازے پر دارالافتاء کا بورڈ لگا ہے بغل میں پیشاب خانہ اور پاخانہ، پیشاب خانے کے باہر وضو خانہ وضو خانے میں سود خور کابلیوں کی بھیڑ۔ مسجد کا ایک دوسرا وضو خانہ مغربی گوشے میں پوشیدہ ہے۔ جہاں غیر مصلی لوگ کھانا کھانے کے بعد ہاتھ منہ [illegible] دھوتے ہیں۔ وہ سیڑھیوں سے اتر کر مسجد کے پچھلے گیٹ پر فقیروں کی ٹولی بیٹھا خانے کے دروازے پر مسلمان ڈوم دس پیسے میں ایک ٹن پانی بیچتا ہے کیوں کہ پاخانے میں پانی کا انتظام نہیں ہے۔ وہ باہر نکلا۔ سامنے ایک بڑا سا ہوٹل "نوبیف" کی تختیاں جھول رہی ہیں دائیں ہاتھ پر بھی نوبیف کا مسلمان ہوٹل بائیں ہاتھ پر اسی ہوٹل کی شاخ، چھوٹا سا کمرہ، چند میزیں، تین کیبن، باہر پولیس والے کسبیوں کو حراست میں لے رہے تھے چند کسبیوں نے ہوٹل کے کیبنوں میں پناہ لی تھی۔ شہر کے سب سے بڑے انگریزی اخبار کی عظیم الشان عمارت کی ریلنگ کے پاس دو سود خور کابل کھڑے ہیں۔ کسبیوں کے پیچھے وہ بھی ہوٹل میں گھسا۔ اس کی جیب میں چند سکے پڑے رہتے تھے۔ شیروں کی تصویر والے سکے کیا ان سکوں کو جیب میں لے کر نماز پڑھنا جائز ہے؟

ہاں بولیے گا۔ لیم شیم سلیمان ویٹر نے آواز دی۔ ناک سے بولتے ہیں۔ آتشک زدہ ناک؟ اس نے ایک کپ چائے کا آرڈر دیا۔ ہوٹل کے باہر سامنے ہندو حلوائی گرم گرم جلیبیاں بنا رہا تھا۔ اس کے سامنے والی کرسی پر ایک شخص آکر بیٹھ گیا۔ ایک ٹانگ کٹڑی کی۔ اس نے اپنے بالوں میں کنگھی کی ویٹر نے چائے لا کر دی۔ وہ چائے پینے لگا۔ اس کے فرشتوں کو بھی علم نہیں۔ اس کے ان دیکھے دشمنوں نے چائے میں کونسا زہر ملا دیا ہے۔ چھوٹی سی پیالی میں تھوڑی سی چائے ختم کرنے میں اس نے کچھ اتنا وقت صرف کیا کہ ویٹر کو آواز کسنا پڑا۔ تب اس نے چائے کے پیسے ادا کیے اور ہوٹل سے باہر آگیا۔

پولیس والے جا چکے تھے۔ کسبیوں نے پھر مورچے سنبھال لیے تھے مصنوعی چھاتیوں کی بلندیاں ناپتے ہوئے اس نے سڑک پار کی۔ میٹرو سینما ہال کے پاس پہنچا۔ جوان جوان لڑکیاں تنہائی کا علم اٹھائے کھڑی ہیں کوئی تو آئے گا۔ [illegible] خفیہ زہر اثر کر رہا ہے۔ اس کی جلد میں جگہ جگہ ٹھنڈی سوزش ہو رہی ہے



پیر جل رہے ہیں۔ اس کو زور کا پیشاب لگا میونسپل موتر شالے میں گھسا ہندو دھرم کلوخ لینے والے مسلمانوں کو گالیاں دے رہا ہے۔ اینٹ پتھر کے ڈھیلوں سے نالیاں بند ہو جاتی ہیں۔ پیشاب کرنے والوں کی بھی قطار۔ وہ بھی قطار میں آگیا۔ پتلون کی زپ کھولی۔ لگا تھا پیشاب جو اس کے جسم کو کھوکھلا کر رہا تھا نکل گیا؟ چائے کے زہر کا اثر۔ وہ لاعلم۔ نل پر ہاتھ دھو کر باہر آگیا۔ ٹیپو سلطان کی مسجد میں مغرب کی اذان ہو رہی ہے۔ حی علی الصلوٰۃ حی علی الصلوٰۃ اس نے پھر سڑک پار کی۔ چلنے لگا۔ امریکن قونصلر ایس۔ این۔ بنرجی روڈ۔ رٹز ہوٹل، گرینڈ ہوٹل فری مارکیٹ، ٹائیگر سینما ہال، لنڈسے اسٹریٹ، بلو پرنٹ، بائبل سوسائٹی کے جھروکے کے پاس وہ رک گیا۔ اردو، ہندی، بنگلہ اور انگریزی میں کتاب مقدس کے نسخے کھول کر رکھے گئے ہیں۔ وہ پڑھنے لگا۔

۳۰۔ اور لوط ضغر سے نکل کر پہاڑ پر جا بسا۔ اور اس کی دونوں بیٹیاں اس کے ساتھ تھیں۔ کیونکہ اسے ضغر میں بستے ڈر لگا۔ اور وہ اور اس کی دونوں بیٹیاں ایک غار میں ۳۱۔ تب پہلوٹھی نے چھوٹی سے کہا ہمارا باپ بوڑھا ہے، اور زمین پر کوئی مرد نہیں۔ جو دنیا کے دستور کے مطابق ہمارے پاس آئے۔ ۳۲۔ آؤ ہم اپنے باپ کو مے پلائیں۔ اور اس سے ہم آغوش ہوں تاکہ اپنے باپ سے نسل باقی رکھیں۔ ۳۳۔ سو انھوں نے اسی رات اپنے باپ کو مے پلائی۔ اور پہلوٹھی اندر گئی۔ اور اپنے باپ سے ہم آغوش ہوئی۔ پر اس نے نہ جانا کہ وہ کب لیٹی اور کب اٹھ گئی۔ ۳۴۔ اور دوسرے روز یوں ہوا کہ پہلوٹھی نے چھوٹی سے کہا کہ دیکھ کل رات کو میں اپنے باپ سے ہم آغوش ہوئی، سو آج رات بھی اس کو مے پلائیں۔ اور تو بھی جا کر اس سے ہم آغوش ہو تاکہ ہم اپنے باپ سے نسل باقی رکھیں۔ ۳۵۔ سو اس رات بھی انھوں نے اپنے باپ کو مے پلائی، اور چھوٹی گئی اور اس سے ہم آغوش ہوئی، پر اس نے نہ جانا کہ وہ کب لیٹی اور کب اٹھ گئی۔ ۳۶۔ سو لوط کی بیٹیاں اپنے باپ سے حاملہ ہوئیں۔ ۳۷۔ اور بڑی کے ایک ......

اور اچانک اس کے ایک دانت میں درد ہونے لگا۔ اس کے ان دیکھے دشمنوں کے ملاتے ہوئے چائے کے نامعلوم زہر کی وجہ سے اس کے دانتوں میں الٹی گنتی شروع ہو گئی۔ ۳۲۔ ۳۱۔ ۳۰۔ ۱۶۔ وہ آگے بڑھنے لگا۔ اسپورٹس گڈز کی دکان، قالین کی دکان، صدر اسٹریٹ کا موڑ، چند ننگی پوش لوگ کھڑے رکشے کی گھنٹیاں بجا رہے ہیں۔ یہ کسبیوں کے دلال ہیں۔ اس نے صدر اسٹریٹ کے اندر نظر دوڑائی لیمپ پوسٹ کھڑے ہیں۔ بتیاں بجھی ہیں۔ اندھیرے میں اندھیرے کا دھندہ لونڈے بھی مل جاتے۔ فٹ پاتھ پر کنگالیوں کا بسیرا۔ سامنے انڈین میوزیم کی عظیم الشان عمارت وہ آگے بڑھتا ہے۔ اس کے ان دیکھے دشمن کون کیمیائی سفوف اس کے سر پر چھڑک کر گزر جاتے ہیں۔ بار بار کے اس عمل سے اس کے بالوں کی سیاہی جانے لگی ہے۔ اس کے ان دیکھے دشمن اس کی آنکھوں میں زہریلا سفوف چھڑک کر گزر جاتے ہیں کہ بار بار کے اس عمل سے بالآخر وہ اندھا ہو جائے۔ اس کے کانوں کے اندر ہولناک بو پیدا کرنے والا سفوف چھڑک دیتے ہیں کہ اس کا ذہنی توازن بگڑ جائے۔ اس کے شانے پر شراب کی بوندیں ڈال دیتے ہیں کہ لوگ اسے شرابی سمجھیں۔ وہ ان سب باتوں سے لاعلم ہے۔ لاعلمی میں آگے بڑھتا رہا۔ مہاتما گاندھی کے مجسمے کے پاس پہنچا۔ وہ پورے قد آدم کا مجسمہ جس کو روشن کرنے کے لیے زمین پر بتیاں لگائی گئی ہیں سامنے بریڈ گراؤنڈ۔ وہ میدان کی نیچی فصیل پر بیٹھ کر نیر اصغر کو غور سے دیکھ رہا ہے۔ چاند، لوتا، بونیٹک۔ کیا شق القمر کا واقعہ پیش آیا تھا؟ یا نظر کا دھوکا تھا۔ یوں بھی تو لوگوں کو دن کے تارے نظر آتے ہیں۔ وہ اپنے علم کی روشنی میں بھٹک رہا ہے۔ یاد آ رہی ہے وہ انگریزی فلم "لاسٹ فیرو" آخری فرعون۔ رعایا باغی ہو گئی ہے۔ مندر کا بڑا پجاری سب جانتا ہے۔ سورج گہن کا وقت ہو رہا ہے۔ فصیل پر کھڑا ہے۔ آسمان کی طرف سر اٹھائے اپنے معبود کو پکار رہا ہے۔ مصری زبان میں را معنی سورج۔ عربی میں ارا معنی دیکھنا۔ کولرج نے سورج کو آئی آف دی ڈے کہا ہے اور سورج گہنا رہا ہے۔ باغی رعایا تائب ہو گئی۔ فرعون کا دم ٹوٹا تا معبود جاں بر ہو گیا۔ بڑا پجاری جیت گیا اور کولرج کو رائم آف دی

انشینٹ میرینر۔ قدیم العمر جہازی کا گیت۔ وہ لائنیں

وائی لکسٹ داؤ سو؟ وِتھ مائی کراس بو

آئی شاٹ دی الباٹرس

کیا اس کا اردو ترجمہ اتنے کم الفاظ میں اتنی روانی سے ممکن ہے؟ وہ کوشش کرنے لگا

کیا ہوا ہے تجھے؟ اپنے پیکان سے

میں نے مارا پرند

پرندے کا نام تو آ نہیں سکا۔

دانت کا درد پھر تیز ہوگیا۔ وہ پارک اسٹریٹ پر چل رہا ہے۔ پارک ہوٹل۔ آکسفورڈ کی کتابوں کی دکان۔ وہ کتابیں دیکھ رہا ہے۔ دسمبر کی رات شباب کی سردی۔ وہ آگے بڑھتا رہا۔ کرنانی مینشن۔ فری اسکول اسٹریٹ۔ رفیع احمد قدوائی روڈ، پارک لین، کوہ نور بلڈنگ، فرنچ قبرستان۔ اسمبلی آف گاڈ چرچ ہاسپٹل۔ یہاں پہلے عیسائیوں کا قبرستان تھا۔ قبروں کی کھدائی مشہور ٹھیکہ دار حاجی بدیع کو ملی تھی۔ قبروں کے اندر سے جو دفینے ملے ان سے حاجی بدیع لکھ پتی سے کروڑ پتی ہوگئے۔ پانچوں وقت کے نمازی۔ ہر نماز باجماعت پڑھتے ہیں۔ اپنے سمدھی کے ساتھ۔ بڑے مخیر۔ جمعرات جمعرات نیم برہنہ بھکاریوں کو اپنے دست مبارک سے خیرات کرتے ہیں۔ چال ڈھال میں کوئی گھمنڈ نہیں۔

اب چوراہا آگیا۔ اس کے اندیشے دشمن سائے کی طرح لگے ہیں۔ وہ بے خبر بشر آگے چلتا رہا۔ پارک شو ہاؤس۔ اس سے پہلے حاجی صاحب کی خصی گوشت کی دکان۔ باہر موٹے موٹے بکرے چر رہے ہیں۔ ایک بکرے کی ایک ٹانگ نہیں ہے۔ سید تقی شاہ کا مزار۔ شعیب صاحب کی بات یاد آرہی ہے۔ ان کے چچا نے جس بڑ گو بھکاری کو طمانچہ رسید کیا تھا یہ وہی سید تقی شاہ ہیں۔ سرکاری فٹ پاتھ پر بنا ہوا مزار آج روحانی مرکز بن گیا ہے۔ مزار کے پاس مقصود کتاب والا پرانی کتابیں اور رسالے پرچے زمین پر رکھ کر بیچتا ہے۔ وہ کتابیں دیکھنے لگا۔ کلیات میر، کلیات سودا، دیوان کامل، مرقع لیلیٰ مجنوں، کتنی اچھی اچھی کتابیں اسی نے مقصود سے خریدی ہیں۔ سامنے ہندو کی چائے کی دکان، گندی غلیظ، دھوئیں سے تاریک، کالے پھٹی، کچوری، ہرکیجنوں کی بھیڑ، بغل میں مسلمان کا ہوٹل، کشادہ، روشن، گرم گرم کباب، پراٹھے، اس کے دانت کا درد کچھ کم ہوگیا ہے۔ اس نے سوچا گھر واپس جانا چاہیے۔

وہ گھر لوٹا۔ غیر محفوظ گھر۔ کوئی بھی پھلانگ کر آسکتا ہے۔ اس نے کھانا کھایا۔ پانی پیا۔ کلائی، ہاتھ منہ دھوئے۔ پیشاب کیا۔ پیروں پر پانی ڈالا۔ کیا آرام سردی کے باوجود پیروں میں پانی ڈالنے سے بڑا آرام تھا۔ جرنٹ نے اپنی کتاب میں لکھا ہے لیڈم کا مریض اپنی ٹانگوں کو ٹھنڈے پانی میں ڈبوئے رکھنا چاہتا ہے۔ بستر پر لیٹ کر وہ ڈاکٹر خورشید احمد فارق کی تاریخ اسلام پڑھنے لگا:

برص والوں سے چھوت چھات

. . . .

. . . .

. . . . [1]

اور پھر وہ بے خبر سو گیا بے خبری کی گہری نیند، اس کے اندیشے دشمن چور کی طرح داخل ہوئے دونوں پیروں کے تلوؤں، ٹخنوں، گھٹنوں، دونوں ہاتھوں کی ہتھیلیوں، کلائیوں، بازوؤں اور گردن کی موٹی رگوں میں دو مختلف محلول انجکشن کے ذریعہ داخل کر دیئے گئے۔ وہ بے خبر سوتا رہا۔ اور برسوں بعد جب وہ جاگا تو سب کچھ بدل چکا تھا دشمنوں کو پہچان چکا تھا اس کے جسم کا بایاں حصہ نحیف اور دایاں حصہ کثیف ہو چکا تھا۔ وہ دو حصوں میں بٹ گیا تھا: پھٹ گیا تھا۔ اس کے دشمنوں نے اس کے باپ کے حلق میں انجکشن دے کر مصنوعی کینسر پیدا کیا تھا۔ بڑی بے بسی میں مر گئے اس کی بھابی کو پارے کا انجکشن دے دیا تھا۔ شدید سر کے درد میں مرض اور ابھی کتنا کیا ہونے والا ہے۔ اس کے تکیے کے نیچے سے ایک نا تمام نظم کا پرزہ ملا:

مرے دشمنوں کا حصار تنگ

مرے دوستوں کی زبان بند

میں جہاد زیست میں بے سپر

مرا اسپ حوصلہ پا شکستہ، زمیں گرفتہ لہولہان

نظر میں تخت نشیں غبار فریب و مکر ۸۸

غزلیں

غضنفر علی

بے امانی، بے بساطی، بے دلی محسوسنا
گھر کے اندر بیٹھ کر بھی بے گھری محسوسنا
آنکھ، پیشانی، لب و رخسار سب کے باوجود
آئینے کے سامنے بے چہرگی محسوسنا
فکر کا اک زاویہ یہ بھی ہے اپنے دور کا
اچھی خاصی نیکیوں میں کچھ بدی محسوسنا
کوئی بیماری ہے شاید یہ بھی اپنی آنکھ کی
اپنے جینے کی ضرورت میں کمی محسوسنا
یہ بھی کچھ جادوگری سے کم نہیں کہ دھند میں
روشنی کو دیکھنا اور زندگی محسوسنا

اک تو مٹی کا ہے مکاں اپنا
اس پہ دشمن ہے آسماں اپنا
دیپ دونوں کے دم سے روشن ہیں
دھوپ دیتا ہے سائباں اپنا
ایک تارا بھی دسترس میں نہیں
اور کہنے کو آسماں اپنا
چھاؤں کے واسطے بنا ہے مگر
دھوپ دیتا ہے سائباں اپنا

غزلیں

دیپک قمر

ہر اک لب پر خوشی کی صدا تھی
دعاؤں میں بدلتی سی ہوا تھی

کشادہ پھیلتے آنگن دلوں کے
سبھی کے واسطے گھر میں جگہ تھی

جسے سمجھے ہوئے تھے روشنی ہم
کسی ماں کی پری جیسی دعا تھی

جہاں دل نے بنایا آشیانہ
وہاں سمتیں نہیں تھیں بس خلا تھی

جو بچی کھیلتی تھی ننگے پیروں
وہ پہلی رت کی ننھی سی گھٹا تھی

رتن جانا تھا جس کو منتقوں کا
گھڑی وہ زندگی بھر کی سزا تھی

بھنور تھے دائروں کے آسماں میں
یہ گردش ایک نقطے کی خطا تھی

اتریں تھیں پیڑ کی جڑیں صدیوں کی کوکھ میں
طوفان چڑھ کے آئے تھے سر سے گزر گئے

بازو کٹے مکاں کے زخمی تھے بام و در
سوئے ہوئے تھے خواب جو کمروں میں مر گئے

پنچھی تھے انتظار میں بدلے گی رت کبھی
جھونکے ہوا کے تیز تھے پر ہی کتر گئے

وہ خوش گلو تھا شہر خموشاں سا بے صدا
سونے نگر کے چہرے کو دیکھا تو ڈر گئے

اپنے ہی گھر کو چھوڑ کے بن باس لے گیا
خانہ بدوش بن کے کہیں کوچ کر گئے

غزلیں

صفدر

جھومتا ہے کون اے فصلِ بہاراں باغ و بن میں
اے سمندر! کون لہراتا ہے آبی پیرہن میں

کیسی آہٹ ہے لئے پھرتی ہے مجھ کو شہر در شہر
کون ہے آواز دیتا ہے مجھے اپنے وطن میں

رات بن کر پھیلتا ہے سب طرف تیرا سراپا
میں درندے کی صدا پر کانپتا جنگل بدن میں

چاند کے درپن میں دیکھوں شکل میرا مسئلہ ہے
چاند کا پرتو دکھاتا ہے وہ پانی کی لگن میں

میری آنکھوں کا اجالا لمس ہے تیرے بدن کا
تھا مگر میں دیکھتا کچھ بھی نہ تھا باغِ عدن میں

میں ہمہ تن گوش، گویا سات صحرا سات دریا
کہہ رہے ہیں میرا قصہ سات صحرا سات دریا

گونجتا ہے خامشی میں کیسا نغمہ جھومتے ہیں
ذرہ ذرہ قطرہ قطرہ سات صحرا سات دریا

خیریت مت پوچھ بھائی مشکلیں اپنی بیان کر
میرا حصہ ہیں ازل سے سات صحرا سات دریا

میں ہی دریا میں ہی صحرا دریا مجھ میں صحرا مجھ میں
جی رہا ہوں لمحہ لمحہ سات صحرا سات دریا

رفتہ رفتہ سانس سینے میں سمٹتی جا رہی ہے
اٹھ رہا ہوں نقطہ نقطہ سات صحرا سات در.

غزلیں

شکیب ایاز

رنگ دیواردر میں تھا ہی نہیں
یعنی میں اسکے گھر میں تھا ہی نہیں
ہم تو آنکھوں میں سب چھپا لیتے
کچھ غبار سفر میں تھا ہی نہیں
کیا کہیں لوٹنا پڑا ہم کو
کوئی رخنہ سفر میں تھا ہی نہیں
ہم نئی اک اڑان بھر لیتے
مرحلہ بال و پر میں تھا ہی نہیں
اشک پیتے تو ہم بھی آئے تھے
ذائقہ چشم تر میں تھا ہی نہیں
ساری میراث لٹ گئی ہوتی
وہ تو کہیے کہ گھر میں تھا ہی نہیں

شمیم فاروقی

اب کے سودا تو مرے سر سے بہت آگے تھا
کیا ارادہ کسی پتھر سے بہت آگے تھا
آپ نے پیاس کی شدت نہیں دیکھی ورنہ
ایک اک قطرہ سمندر سے بہت آگے تھا
آپ کو کیسے خبر ہو گئی جلنے کی مرے
آپ کا گھر تو مرے گھر سے بہت آگے تھا
ناز تھا اس کو کہ سر کر لیا گردن اس نے
سر مقتول تو خنجر سے بہت آگے تھا
اک عجب ڈر سا مری رگ میں سمایا تھا شمیم
ایک احساس مگر ڈر سے بہت آگے تھا

ابہام رشید

(۱)

سمندر کی کھاری ہوائیں
مجھے قصے سناتی ہیں
عجب خوش رنگ جزیروں کے قصے
جہاں خواب زندہ ہیں اب تک
مری آنکھیں کہاں ہیں ؟
ابھی لوٹتی لہروں سے آتی
سمندر کی تازہ ہوا ان سے
خوابوں کو کس طرح دیکھوں

(۲)

میں یہ سوچتا ہوں
کہ پہلو سے اٹھ کر
ابھی کوئی مجھ کو
شب کے شجر پر
معطر پھلوں کو
چکھنے کی ترغیب دے گا

(۳)

میرے چہرے
اور میرے شہر کے چہرے میں
اب کوئی فرق نہیں رہ گیا ہے
اس کی جبیں پر
(میری جبیں کی طرح)
ہزاروں لکیریں
کھنچ گئی ہیں
میرا شہر بھی
میرے چہرے کی طرح
بے نور ہو گیا ہے
اور
پرانے شناسا
اس سے بھی کترانے لگے ہیں ● ●

ایاز رسول

کبھی میرے صحرا سے گزری ہوا تو
ادھر بن پہ برسی ہے کالی گھٹا تو
کھلی دھوپ میں پھر مجھے یاد آیا
بڑی تیز بارش میں بھیگا ہوا تو
کسی راستے پر اگر مل بھی جاتے
مجھے کس حوالے سے پہچانتا تو
ترے خط کا مضمون ہم بھانپتے ہیں
بہت کوشش کیں نہیں آسکا تو
مرے من کے گنبد سے باہر نہ نکلی
مری خامشی میں مقید صدا تو

میں سپیدے کا پیڑ ہوں لیکن
برف نے میری ٹہنیاں توڑیں
اس کے پردے ہوا ہلا پاتی
میرے کمرے کی کھڑکیاں توڑیں
میرے بچپن میں ایک بوڑھا تھا
اس کے بیٹوں نے لکڑیاں توڑیں
وہ اترنے سے خوف کھاتا تھا
اس نے چڑھتے ہی سیڑھیاں توڑیں
اس حویلی کے لوگ سوئے ہیں
ہم نے دستک میں انگلیاں توڑیں

غزلیں

ظفر ہاشمی

پھول کا پیکر زمیں
یا کبھی پتھر زمیں
پی لیا سارا لہو
پھر بھی ہے بنجر زمیں
سر کے نیچے آسماں
پاؤں کے اوپر زمیں
ہر قدم پر ہے لئے
اک نہ اک محشر زمیں
کچھ تو ہو اندر ضرور
کچھ تو ہو باہر زمیں
میں نہ چھوڑوں گا ترا
ساتھ بھی مرکر زمیں
ہے یہی رفتار تو
چھوڑ دے محور زمیں
میں اکیلا ہوں ظفر
ہے ادھر لشکر زمیں

مجھ سے غافل آسماں
تجھ میں شامل آسماں
رکھ دے راہوں میں کبھی
دیدۂ دل آسماں
چھپ چھپ کے ہیں گم
وہ عنا دل آسماں
میری مشکل سب سہی
تیری مشکل آسماں
کیسی زندانی زمیں
کیا سلاسل آسماں
کیسے ہوں ٹھہرا ظفر
ہے مقابل آسماں

انور شمیم

صورتیں دن رات جتنی یہ قلم تصویرتا ہے
میں نہیں، اندر کوئی بیٹھا مرے تحریرتا ہے
پھول، خوشبو، رنگ کی فصلیں اگیں تدبیرتا ہے
ٹوٹتے ہیں خواب اندر" کچھ" بہت شمشیرتا ہے
دھوپ اتری ہو سنہری کچھ نہیں ایسا کہیں بھی
روز اک وعدہ سنہرہ وہ مگر، تقریرتا ہے
آئینہ ہے کہ کوئی آسیب میرے سامنے ہے
جب بھی دیکھوں عکس تیرا ہی سدا تصویرتا ہے
سامنے کتنی دشائیں ہیں، منور راستے ہیں
ایک ہی رستہ مگر، پاؤں میرے زنجیرتا ہے
روشنائی لکھ رہی ہے یا کہ کاغذ پر شمیم
روز و شب غزلیں مری میرا لہو تحریرتا ہے

محذوف

خورشید عالم

ابھی وہ سوکر اٹھا ہی تھا کہ کمرے میں داخل ہوتے ہی مالانی نے اعلان کیا "کچھ سنا تم نے ؟"

" نہیں تو، خیریت تو ہے نا ؟" کینڈیا نے وضاحت چاہی۔

"خیریت ہی ہے پیارے! سدھیر ختم ہو گیا!" مالانی نے صفائی دی۔

"کیا بکتے ہو ؟ لگتا ہے رات کا نشہ ابھی تک تم پہ باقی ہے!" کینڈیا کو بعد میں تو آ گیا کہ کہیں کچھ گڑبڑ ضرور ہے۔

"سدھیر کا باپ مر گیا!" مالانی نے سپاٹ لہجے میں کہا۔

"کب ؟"

"شاید آج صبح ہی!" مالانی نے ڈبیہ سے سگریٹ نکال کر سلگایا "لیکن خیال ہے کہ بڈھا رات میں ہی ٹھنڈا ہو گیا ہوگا اور سدھیر سالے کو پتہ ہی نہیں چلا ہوگا۔ اب تو اس کی عیش ہے۔ باپ کا خوف ہی ختم۔ اب بچے گا اور کھیلے گا۔ کون روکے گا اُسے ؟"

"دیکھ لینا گھر پہنچ کر پیتے ہی کھیلے گا! ہاں تو ہمیں اس وقت کیا کرنا ہے ؟"

"اس غریب کا یہاں اور کون ہے جو اس بڈھے کو مرگھٹ لے جائے گا؟ مدد کرو!" مالانی نے مشورہ دیا۔

"میں تو کر کے ہی چھٹا ہوں۔ نجانے کس کس کے ماں باپ کو کندھا دینا ہے" کینڈیا نے اپنی خدمات پیش کیں۔

"جلدی چل یار، ورنہ دیر ہو جائے گی!" مالانی نے کہا۔

"رک یار، ذرا مجھے تیار تو ہو لینے دو۔ اب تک بڈھے نے جلدی دکھائی تو اب کیا ہو سکتی ہے ؟"

"اسکور کیا ہوا ؟" مالانی نے دریافت کیا

"کسی سالے کو پتہ ہے ؟"

"اگر آج چند وکٹ نہ گریں تو شاید جیت جائیں۔"

دونوں تیار ہو کر باہر آ گئے۔ کینڈیا نے بازار سے سگریٹ کے چار پیکٹ لیے اور کرتے کی جیب میں ٹھونس کر مالانی سے کہا، "اب مجھے سارا شہر شمشان گھاٹ لے چلنے کے لئے کہو، میں بالکل تیار ہوں!"

"میرا ارادہ آج سارا دن کمنٹری سننے کا تھا۔ کسے پتہ تھا کہ یہ مصیبت آج ہی گلے پڑ جائے گی ؟" مالانی نے افسوس ظاہر کیا۔

"یہ بتاؤ ہمیں فراغت کب تک ملے گی ؟" کینڈیا نے دریافت کیا۔

"دو تین بجے تک!"

"اگر دو بجے تک فرصت مل گئی تو اس کے بعد کچھ دیر تک کمنٹری سن لیں گے۔"

سدھیر نے جب دیکھا کہ باپ کے پران پکھیرو اڑ چکے ہیں تب وہ رویا اور نہ چیخا۔ وہ چپکے سے سلیم کے گھر گیا۔ سلیم نے سیٹھ کو خبر کر دی اور پھر پنڈت کو بلانے چلا گیا۔

گھنٹے بھر بعد سلیم پنڈت کو ساتھ لے کر آ گیا۔ پنڈت نے آتے ہی آخری رسوم کی تیاری شروع کر دی۔ پنڈت کے حکم کے مطابق سدھیر رسوم کی ادائیگی کرنے

دکھا کر کیڈیا اور مالانی پہنچ گئے۔ کیڈیا سیدھا سدھیر کے پاس چلا گیا اور اس سے سرگوشی کی "پیسہ دیسہ ہے!"

"ہاں، ہے!"

"اپنے باپ کے مرنے کی قسم کھاؤ!"

"باپ کی قسم، میرے پاس پیسے ہیں!"

مذہبی رسوم کی ادائیگی کے بعد لاش کو ارتھی پر رکھا گیا۔ مالانی اور کیڈیا نے سامنے سے ارتھی اٹھائی۔ سیٹھ نے تیسرا پایا اپنے کاندھے پر رکھا۔ چوتھا سلیم پکڑنے والا تھا کہ سیٹھ نے منع کر دیا۔

"ارے نہیں۔ تم ہمارے مردے کو ہاتھ نہ لگاؤ، ورنہ مردہ ناپاک ہو جائے گا؟"

"اگر کہیں بڈھے کو پتہ چل گیا کہ ایک مسلمان اس کی ارتھی کو کندھا لگا رہا ہے تو وہ ارتھی کے نیچے کود پڑے گا!" مالانی نے صفائی دی۔ ایک پڑوسی نے چوتھی طرف سے ارتھی اٹھائی اور شمشان کا سفر شروع ہوا۔

ارتھی کا ٹوکرا اٹھائے سدھیر ناک کی سیدھ میں چلا جا رہا تھا۔ پہلے اس نے سوچا تھا کہ باپ کے مرنے کے بعد وہ آزاد ہو گیا ہے، لیکن اب اسے محسوس ہو رہا تھا کہ وہ آزاد نہیں بلکہ غلام ہو گیا ہے۔ جو رسی اسے کنارے سے باندھے ہوئے تھی وہ ٹوٹ گئی ہے اور اب زندگی کے سیلاب میں بہتا رہے گا، بس بہتا رہے گا۔ اب اس کا کوئی مرے گا اور نہ ہی وہ کسی کے لیے مرے گا۔ اپنے سفر میں وہ بالکل تنہا ہے اور سفر بہت مشکل ہے۔

اچانک اس نے پیچھے مڑ کر دیکھا اور اس کے پاؤں تلے کی زمین کھسک گئی۔ وہ اس وقت بیچ بیچ تنہا ٹوکرا تھامے چل رہا تھا۔ اسے ساتھ چلتا پنڈت نظر آیا نہ باپ کی ارتھی اور نہ ارتھی اٹھانے والے۔ بات کیا ہے؟ کہیں خواب تو نہیں دیکھ رہا ہے؟ آخر اسے کچھ دوری پر ایک دوکان کے پاس کھڑا سگریٹ سلگاتا پنڈت دکھائی دیا اور اس کی جان میں جان آئی لیکن باقی لوگ کہاں ہیں؟ انھیں زمین کھا گئی یا آسمان نگل گیا؟

پنڈت سگریٹ سلگاتے ہوئے آیا تو اس نے سدھیر کو بیچ سڑک میں پریشان سا تنہا کھڑا پایا۔ وہ بولا "سنو، تمھارے بھاگیہ میں جانے کیا دیکھنا لکھا ہے؟ ان راکششوں کے پاؤں پھسل گئے ہوں گے اور لاش نیچے گر گئی ہوگی۔ یہ تو بہت برا ہوا؟"

سدھیر کا دل پہلے ہی کہہ رہا تھا کہ اسے اور بھی برے دن دیکھنے ہوں گے پنڈت نے کچھ غلط تو نہیں کہا۔ وہ یہ سوچ سوچ کر پریشان ہو گیا کہ آخر وہ لوگ گئے تو کہاں گئے؟ مانا گھر ہی پڑے ہوں گے، پھر بھی زمین کے اندر تو نہیں چلے گئے ہوں گے۔ سدھیر حیران و پریشان ہی نہیں بلکہ خوف زدہ بھی تھا کچھ منٹ بعد اسے بہت دور سڑک کے آخری کنارے پر باپ کی ارتھی کی دھندلی سی جھلک دکھائی دی۔ اس کی جان میں جان آئی۔ کچھ دیر کے بعد ارتھی اس کے قریب پہنچی۔

"تین گرے ......" پاس پہنچ کر مالانی چیخا۔

پنڈت کی چھاتی دھک سے رہ گئی ——"کیوں بے راکششو! کیا تین بار شو نیچے گرا؟"

"نہیں مہاراج! میرے بشر بستو نے تین وکٹ لیے، سمجھے؟"

"چپ رہ!" سیٹھ غصے سے اپنے ہونٹ کاٹ رہا تھا۔

"حد ہو گئی؟" سلیم نے سدھیر سے کہا "سنو، شاہی پان والے کی دوکان کے پاس پہنچتے ہی مالانی کے پاؤں میں اچانک بریک لگ گئے۔ سالا کمنٹری سننے لگا ہم نے بہت کہا، پان والے نے اس کے پاؤں پر اپنی ٹوپی رکھ دی۔ لوگ ہمیں کندھوں پر ارتھی لیے کمنٹری سنتے دیکھ کر گالیاں دینے لگے۔ آخر پان والے نے ریڈیو بند کر دیا۔"

"بھائیو! جب بڈھے نے ان ستر سالوں میں مرگھٹ پہنچنے کی جلدی نہیں دکھائی تو میرے ہی دس منٹوں میں کون سی دیر ہو جاتی!" مالانی نے صفائی دی۔

"اس سے کہو کہ زبان کو لگام دے۔" غصے کی وجہ سے سیٹھ کا سارا جسم کانپ رہا تھا۔ شمشان پہنچ کر مالانی، کیڈیا، سیٹھ اور پڑوسی نے اپنے کندھے سے بوجھ اتارا۔ مرگھٹ والا چتا بنانے لگا۔ سدھیر پنڈت کے حکم کا انتظار ہی کر رہا تھا کہ مالانی بول اٹھا۔

"سنا، تم لوگوں نے اس کیڈیا کا، تو، چل رہا ہے۔"

سبھی قہقہہ لگا کر ہنس پڑے۔ پر سلیم نے کیڈیا سے پوچھا "پیارے، کس کے ساتھ۔"

"مجھ سے سنو!" مالانی نے کہا "اس کا، تو اپنے صاحب کی بیگم کے ساتھ چل رہا ہے۔"

"میں گھونسا مار کر تمھیں باہر کر دوں گا۔ وہ میری ماں ہے!" کیڈیا ناراض ہو گیا۔

"اسے طعنے کیوں دیتا ہے؟" سلیم نے مالانی سے پوچھا، "تم اپنے مکان مالک کے گھر آتے جاتے نہیں ہو؟"

"ہائے میری جوتی!" مالانی نے کہا "سنا تم لوگوں نے، سلیم نے بیڑی چھوڑ دی۔"

"جب سے اسے جیب کاٹنے کے جرم میں گرفتار کیا گیا۔"

سبھی ہنس پڑے۔

"اٹھو، شو کو چتا پر رکھو۔" پنڈت کی آواز سن کر چاروں اٹھ کھڑے ہوئے......

"ہم تیار ہیں!" مالانی نے کہا "مگر تو تمھیں بھی......

پنڈت نے اس کا آخری اور ادھورا جملہ نہیں سنا۔

چتا سے اب آگ کی لپٹیں نہیں اٹھ رہی تھیں۔ بس انگارے چٹخ کر راکھ ہو رہے تھے۔ سیٹھ نے سدھیر کے کندھے پر ہاتھ رکھ کر کہا "چلو، اب راکھ دیکھنے سے کیا ملے گا؟"

"چلو!" سدھیر اس کا سہارا لے کر چلنے لگا۔

"مالانی کہاں ہے؟" سدھیر نے دریافت کیا

"پنڈت اور اس پڑوسی کی طرح وہ بھی بھاگ گیا۔ کہاں گیا ہوگا؟" کیڈیا نے پوچھا۔

"مجھے معلوم ہے!" سلیم نے کہا "سالا جا کر کمینٹری سن رہا ہوگا۔ کرکٹ کے بارے میں کچھ بھی نہیں جانتا پھر بھی کرکٹ کا سالا بنتا ہے۔ برادری کو چھوڑ کر اسے نہیں جانا چاہیئے تھا۔"

سدھیر، کیڈیا اور سیٹھ نے پیچھے مڑ کر بھی چتا کو آخری پرنام کیا تبھی سلیم چیخ پڑا۔ "وہ دیکھو اس درخت کی آڑ میں کون کھڑا ہے؟"

"یہ تو اپنا مالانی ہے!" کیڈیا نے کہا

تینوں اس کے پاس چلے گئے۔ مالانی درخت کا سہارا لئے آسمان میں گم ہوئے دھوئیں کی طرف بغیر پلکیں جھپکائے دیکھ رہا تھا۔ سدھیر نے اس کا ہاتھ پکڑ کر کہا، "چلو یار، اب یہاں کیا رکھا ہے؟"

مالانی نے یکبارگی اسے اپنے سینے سے لگا لیا "تم نے آج اپنے ہاتھوں اپنے پتا کو راکھ کر ڈالا۔ میں تب بہت چھوٹا تھا، بس چھ سات مہینے کا۔ میں تو یہ بھی نہیں کر پایا تھا۔"

سدھیر اور مالانی پھوٹ پھوٹ کر رونے لگے۔ کیڈیا اس نئی صورت حال سے حیران و پریشان تھا کہ وہ ان دونوں کو شاید ڈانٹ دیتا لیکن سلیم نے اسے اشارے سے سمجھا دیا "رونے دو! ان کے لئے بہت ضروری ہے!!"

غزلیں

احمد محفوظ

وہ جان کے مجھ سے ہی انجان ہوا کتنا
میں شہرِ تمنا میں ہلکان ہوا کتنا

طوفاں کے گزرنے کی ہم کو بھی خبر کچھ ہے
جاں بچ تو گئی لیکن نقصان ہوا کتنا

اس کار گہہِ غم میں نکلی تو ہے اک صورت
جو کام کہ مشکل تھا آسان ہوا کتنا

کیا کہئے اگر پوچھے پھر ذوقِ جنوں پرور
غم خانۂ دل اب کے ویران ہوا کتنا

محفوظ سفر یوں تو آساں ہے بہت لیکن
یہ بھی تو ذرا دیکھیں سامان ہوا کتنا

نواحِ جاں میں آ کوئی نہیں ہے
یہاں اپنے سوا کوئی نہیں ہے

رکو تو ہر قدم اک مرحلہ ہے
چلو تو مرحلہ کوئی نہیں ہے

بھٹکتی ہے کہاں اے شامِ ہجراں
ہمارے گھر میں آ کوئی نہیں ہے

تری ہی جستجو ہے سب کو لیکن
تجھے پہچانتا کوئی نہیں ہے

چلو اب کشتیاں ہم کھولتے ہیں
طرفدارِ ہوا کوئی نہیں ہے

سفر درپیش ہے محفوظ لیکن
بظاہر راستہ کوئی نہیں ہے

غزلیں

احمد محفوظ

ختم سب فتح و ظفر کا سلسلہ ہونا ہی تھا
اس کے آگے ایک دن بے دست و پا ہونا ہی تھا

گفتگو ہی جب ہوئی ساری بہ عنوانِ بہار
رفتہ رفتہ زخمِ دل اپنا ہرا ہونا ہی تھا

کیا چھپاتا میں کسی سے اپنی دیوانہ وشی
دربدر کوچہ بہ کوچہ تذکرہ ہونا ہی تھا

بے سر و ساماں نکلنا گھر سے اچھا ہی رہا
راہ میں غارت گروں کا سامنا ہونا ہی تھا

اب جو بیزاری اسے محفوظ میخانے سے ہے
کوئی دن اس کو بظاہر پارسا ہونا ہی تھا

آتش و آب کا رشتہ کیسا
سطحِ دریا پہ یہ شعلہ کیسا

جب شناسائی نہیں موجوں سے
پھر سمندر میں اترنا کیسا

کون سی صبح، کہاں کا سورج
روشنی کیسی، اجالا کیسا

تم یہیں سے مرے ہمراہ چلو
جانے اب آگے ہو رستہ کیسا

سب اسی سمت ہی کیوں جاتے ہیں
آؤ دیکھیں ہے تماشا کیسا

آ کے محفوظ لبِ ساحل پر
ڈوب مرنے کا ارادہ کیسا

غزلیں

سید سراج الدین اجملی

ناپسندیدہ مناظر دیکھنے کی آرزو کرتا ہے وہ
رات وال شخص کچھ بیمار سا ہے نیند میں بلتا ہے وہ

صبح اپنے باغ کے پیڑوں کی جانب چند پتھر پھینک کر
چہچہاتے اور گاتے سب پرندوں کو اڑا دیتا ہے وہ

ذکر نکلا ہوئے جسم سروشان شہر خوباں سے اسے
اک عجب وحشت سی ہے ایسی خبر ہرگز نہیں رکھتا ہے وہ

کوئی بچہ خاک و خوں آلود اس کے سامنے آجائے گر
آنکھ بھر کر اس کی جانب دیکھتا ہے دیکھتا رہتا ہے وہ

رطب و یابس سے مسلسل برسرپیکار تھا
مدتوں اپنے لئے میں مستقل آزار تھا

اس کے جاتے ہی ہر اک چہرے پہ رونق آگئی
شہر میں موجود کل تک آئینہ بردار تھا

قتل گہ میں مدعا سے ہی گفتگو کرتا تھا وہ
اب کھلا وہ شخص ذہنی طور پر بیمار تھا

ناہید اختر

وفا میں کون ہے میرا مقابل
جفا میں کون ہے تیرا مقابل

بہار صحبت یاراں تو گزری
اور اب بھی یاد کا صحرا مقابل

ہزاروں چہروں کی اس بھیڑ میں ہے
وہی بس ایک ہی چہرہ مقابل

نگر سارے جہاں میں ڈھونڈ آئی
نہیں پایا مگر تیرا مقابل

غم امروز سے نظریں بچا کر
کہاں جائیں کہ ہے فردا مقابل

شمس الرحمٰن فاروقی

یہ مضمون دلی سے ایک رسالے "پیش رو" کی فرمائش پر لکھا گیا تھا۔ وہاں اس کی اشاعت کے بہت بعد ایک صاحب نے "کتاب نما" دہلی میں اس کے حوالے سے جدیدیت میں (اور اس طرح غالباً مجھ میں) ادعائیت دریافت کی اور کہا کہ جدیدیت ادعائیت کے خنجر سے خودکشی کر رہی ہے۔ مناسب معلوم ہوتا ہے کہ یہ مضمون "شب خون" کے پڑھنے والوں تک بھی پہنچ جائے تاکہ وہ خود فیصلہ کر سکیں کہ ادعائیت کہاں ہے کہاں نہیں۔
اگرچہ یہ مضمون خاصا پرانا ہو چکا ہے روس اور مشرقی یورپ میں سیاسی تبدیلیوں کے بعد اور باتیں بھی پرانی ہو گئی ہیں لیکن ہم اس لئے اسے شائع کر رہے ہیں کہ اردو کے نوجوانوں کے لئے بعض چیزیں دلچسپی کا باعث ہوں گی

چسلاؤ ملوس (Czesiaw Milosz) ایک نظم میں کہتا ہے

شعر بہت کم کہا جانا چاہیے، اور بادل ناخواستہ
کہا جانا چاہیے
ناقابل برداشت جبر کے تحت کہا جانا چاہیے۔
اور صرف اس امید میں
کہ بد روحیں نہیں، بلکہ نیک روحیں
ہمیں اپنا آلۂ کار بنائیں گی

چسلاؤ ملوس کے یہ مصرعے ہمیں یاد دلاتے ہیں کہ شاعر کا منصب پہلے زمانے میں یہ تھا کہ لوگ اسے کاہن اور غیب داں سمجھتے تھے۔ ملوس کی نظر میں شاعر غیب داں تو نہیں لیکن شاعری بارگاہ میں پرستش کرنے والا ایسا شخص ضرور ہے جو باطنی تقاضے اور داخلی ایمان کے بغیر تخلیق کا قائل نہیں۔ جس کا رویہ شعر کی طرف احترام یعنی Reverence کا ہے اور جو دیانت داری کو تخلیق کے عمل اور خود فن پارے کا اہم ترین جزو قرار دیتا ہے۔ لیکن اسے اس بات کا بھی خوف ہے کہ اظہار کی نارسائی کے باعث، یا کسی اور وجہ سے، اس کی تخلیق سچائی کے اظہار سے قاصر رہے گی۔ لہٰذا وہ ہر وقت خود کو امتحان گاہ میں تصور کرتا ہے اور امید کرتا ہے کہ وہ امتحان میں پورا اترے گا۔

سچ پوچھیے تو ملوس کے یہ خیالات صرف شاعر (یعنی تخلیقی فن کار) پر نہیں۔ بلکہ ہر اس شخص پر صادق آتے ہیں جو ادب کے میدان میں سرگرم ہے تخلیقی فن کار ہو یا نقاد یا ادب کا معلم یا ادبی صحافی، ان سب کا منصب یہ ہے کہ وہ باطنی تقاضے اور ایقان کے بغیر لب کشائی نہ کریں۔ اور زیادہ بولنے پر کم بولنے کو ترجیح دیں۔ اور دیانت کو مصلحت یا اجارہ داری یا منفعت یا سیاست کی قربان گاہ پر نہ چڑھا دیں۔ افسوس کہ آج ادب میں جو کچھ ہو رہا ہے اس کا بیشتر حصہ دیانت سے عاری ہے اور اکثر ادیبوں کی تحریریں لفظوں کے پیچھے کا تاثر پیدا کرتی ہیں۔ نشریے جاری اس منتقل کی زبوں ترین گوسفندی ہے صبح سے شام تک ہمارے نقاد، معلم، صحافی اور دانشور اس کا جھٹکا کرتے ہیں۔ پچھلے زمانے میں کہتے تھے بگڑا شاعر مرثیہ گو، بگڑا گویا مرثیہ خواں۔ اب یہ کہنا پڑے گا کہ جو پڑھ نہ پائے وہ شاعر، جو لکھ نہ پائے وہ نقاد۔ آج عالم یہ ہے کہ ہمارے اکثر شعرا کلاسیکی شاعری سے ناواقف ہیں۔ اور غیر زبانوں کی شاعری تو گویا ان کے لیے وجود ہی نہیں رکھتی۔ کوئی رسالہ کھولیے، کوئی مجموعہ پڑھیے، معلوم ہی نہیں ہوتا کہ شاعر نے اپنے محلے کے باہر والے شعرا کو

پڑھا ہے۔ محسوس ہی نہیں ہوتا کہ شاعر کا کسی ماضی سے کسی حال سے کوئی رشتہ ہے۔ جدیدیت کا دور دورہ شروع ہوا تو اس پر الزام تھا کہ جدیدیت کے پیرو مغرب پرست ہیں۔ فرانس اور برطانیہ اور امریکہ میں جو ادب لکھا جا رہا ہے وہ ان کے لیے زیادہ زندہ اور موجود ہے لیکن انھیں خود اپنے کلاسیکی سرمایے کی خبر نہیں۔ اس بات سے قطع نظر کہ یہ الزام صحیح تھا یا غلط، بنیادی بات یہ ہے کہ جدیدیت کے پیرووں کے یہاں بین الاقوامی یا بین الانسانی فضا ضرور ملتی تھی۔ شروع شروع میں غیر ملکی زبانوں کے علاوہ اپنے ملک کی بھی دوسری زبانوں سے استفادہ کرنے کا رجحان تھا لیکن آج ہم کیا دیکھتے ہیں؟ کوئی صاحب ٹرائیولٹ کو "ترائیلے" پڑھ کر فرض کر رہے ہیں کہ "یہ انگریزی شاعری کی مقبول صنف ہے"، کچھ لوگ "ہائیکو" کے نام پر اوٹ پٹانگ چیزیں لکھ رہے ہیں۔ جب کہ ہم میں سے اکثر نے جاپانی تو کیا انگریزی میں بھی ہائیکو سے ملاقات نہیں کی ہے۔

کچھ لوگ آزاد غزل کہنے والے شعرا کی فہرست بنا رہے ہیں۔ جس کسی بھولے نے با تفنن طبع کے طور پر یا فرمائش سے مجبور ہو کر "آزاد غزل" لکھ دی اس کا نام فہرست میں ٹانک لیا گیا اور اس طرح "آزاد غزل گو" شعرا کی فہرست دو سو پچیس سے بڑھ کر دو سو اکیاون ناموں پر مشتمل قرار پائی۔

کم لوگوں نے غور کیا کہ ٹرائیولٹ جو کچھ بھی ہو، لیکن وہ کوئی جدید شے نہیں۔ کم لوگوں نے یہ سوال اٹھایا کہ اردو زبان کی ساخت ایسی ہے اور کیا اردو شاعری کی رسومیات ایسی ہے کہ اس میں ہائیکو ممکن ہو؟ کم لوگوں نے یہ بھی غور کیا کہ ہائیکو بھی کوئی جدید صنف نہیں اور جب تک وہ روایات اور رسومیات نہ ہوں جن کی بنا پر کوئی صنف بامعنی ہوتی ہے، صرف کسی صنف یا ہیئت کو باہر سے لے آنا، اور وہ بھی براہ راست نہیں بلکہ محض اطلاعات اور ثانوی اطلاعات کے ذریعہ اس صنف یا ہیئت کے ساتھ اور اپنی زبان کے ساتھ مذاق کرنا ہے۔ سانیٹ کا حشر ہم دیکھ چکے ہیں۔ کم لوگوں نے اس بات پر توجہ دی کہ "آزاد غزل" کچھ نہیں ہے محض چھوٹے بڑے مصرعوں پر مشتمل اشعار کا مجموعہ ہے۔ بہر حال "آزاد غزل" ایک تجربہ ہے، اور میں ہر تجربے کو مستحسن سمجھتا ہوں۔ "آزاد غزل" کو مزید موقع ملنا چاہیے۔ تاکہ وہ اپنے کو ثابت کر سکے یا امتداد وقت ہم پر ظاہر کر دے کہ تجربہ ناکام رہا۔ لیکن ابھی سے یہ فرض کر لینا کہ "آزاد غزل" بطور ایک صنف قائم ہو چکی ہے، اور یہ غزل کا جواب ہے۔ ادبی دیانت داری کے منافی ہے۔

جدیدیت کا دور دورہ شروع ہوا تو شعر اور افسانہ دونوں میں طرح طرح کے تجربے کیے گئے۔ ان میں کچھ مقبول ہوئے، کچھ نامقبول ٹھہرے۔ لیکن تمام تجربات نے نئے امکانات کو روشن ضرور کیا۔ مجھے امید نہیں کہ ترائیلے، ہائیکو اور "آزاد غزل" کے تجربات کسی نئے امکان کا پتہ دے سکیں گے۔

خیر ان چیزوں کو چھوڑیے، یہ تو چند بے ضرر لوگوں کے مشغلے ہیں۔ عام طور پر شاعری میں کیا ہو رہا ہے؟ آج سے پچیس سال پہلے جو شاعر سرگرم تھے ان میں سے کتنے ایسے ہیں جن کا کلام آج ہماری توجہ کو کھینچتا ہے؟ کچھ تو اللہ کو پیارے ہوئے (تازہ ترین سانحہ عمیق حنفی کی موت ہے) کچھ نے لکھنا چھوڑ دیا یا کم کر دیا۔ کچھ جہاں تھے وہیں ہیں کچھ تقریباً پسند ہو کر مراجعت کر گئے۔ دو ہی چار نام ایسے ہیں (شہریار، بلراج کومل، محمد علوی) جن پر نگاہ ٹھہرتی ہے۔ لیکن وہ لوگ کہاں گئے جو ان کے بعد آئے؟ جن لوگوں نے ۱۹۷۵ء یا اس کے بعد لکھنا شروع کیا۔ ان میں سے کس نام کے ساتھ وہ جوش و تحرک، وہ Thrill اور EXCITEMENT وابستہ ہے جو نئی شاعری کا خاصہ ہوتا ہے؟ شاعرات میدان میں کیوں نہیں آ رہی ہیں؟ جدیدیت کے ساتھ ساتھ شاعرات کا بھی ایک قابل ذکر گروہ تھا۔ اب کیا ہو گیا ہے۔ جو عورتوں نے میدان چھوڑ دیا؟ کیا مردوں کی طرح وہ بھی ادیبوں کے کھٹے ٹولے کے ادیبوں پر پی ایچ ڈی کا مقالہ لکھ رہی ہیں؟

ایسا نہیں کہ آج کل اچھی شاعری نہیں ہو رہی ہے۔ غزل میں اسعد بدایونی ہیں، پرتپال سنگھ بیتاب ہیں، عبدالحمید ہیں، مہتاب حیدر نقوی ہیں، نظم میں جینت پرمار ہیں، ان سے بھی کم عمر لوگوں میں فرحت احساس ہیں۔ اور بھی لوگ ہیں، فہرست سازی میرا شیوہ نہیں لیکن میں پوچھتا ہوں ان میں نیا شاعر کون ہے؟ وہ لوگ کون

یں جن کی شعریات اور جن کی شناخت جدیدیت سے الگ ہے؟

واضح رہے کہ ترقی پسند نظریۂ ادب بنیادی طور پر سیاسی نظریہ
ہے۔ ترقی پسند لوگ خود کو سائنسی مزاج کا حامل قرار دیتے تھے لیکن تھے
وہ اس قدر غیر سائنسی کہ ان کی ساری فکر اعتقاد اور اکثر اندھے اعتقاد
پر مبنی تھی۔ مثلاً انھوں نے اس بات کو جزو ایمان سمجھا کہ مارکس اور لینن
نے تاریخ کا جو نظریہ پیش کیا ہے وہ اٹل اور مطلق حقیقت سمجھا جائے۔ لہٰذا
کسی بھی ایسے ادب کو قبول کرنے سے قاصر تھے جو اس نظریے کی توثیق نہ کرتا
ہو۔ یہ ضرور ہے کہ چونکہ تمام دنیا میں لفظ "سیاسی" آج کل بہت بدنام اور
مشکوک ہو گیا ہے اور ترقی پسندوں کو بھی اس کی خبر ہو گئی ہے۔ لہٰذا ان کے
یہاں اب "سیاسی" شعور کے بجائے "سماجی" شعور کی بات ہوتی ہے۔
لیکن ان کا نظریۂ ادب اب بھی وہی ہے جو پہلے تھا۔ یعنی وہ ادب قابلِ قبول
ہے جس میں انقلاب (= تاریخ) (= سماج) کا شعور اس طرح کا
ہو جس کی تلقین ان کے خیال میں مارکس نے کی ہے۔ لہٰذا وہ جدید ادب
کی بات کرتے ہیں تو مراجعت کے محاورے میں بات کرتے ہیں۔ مثلاً وہ
کہتے ہیں کہ جدیدیت کی لائی ہوئی دھند چھٹ چکی ہے اور ہمارا ادب
پھر سماجی (= سیاسی) (= مارکسی انقلابی) شعور کی طرف واپس جا رہا
ہے۔ یعنی ان کے خیال میں تاریخ یا تو static یا Retrogressive ہے
نہ۔ اگر وہ جدلیاتی فلسفے سے واقف ہوتے تو اس بات سے بھی واقف ہوتے
کہ تاریخ میں تکرار نہیں ہے۔ یہی وجہ ہے کہ میں نئے لوگوں سے پوچھتا ہوں کہ
لوگوں نے جدیدیت سے انحراف کرنے کی کیا راہ نکالی ہے؟ (ملحوظ رہے
کہ میں جدیدیت سے رجوع کرنے کی بات نہیں کر رہا ہوں) یہی وجہ ہے کہ
میں نئے لوگوں سے پوچھتا ہوں کہ تمھارے تنقیدی نظریات کیا ہیں؟ اور
جس قسم کے ادب کے بنیاد گزار ہیں، وہ تنقید کون سی ہوگی جو تمھارے
ادب کی تفہیم اور تعینِ قدر کر سکے؟ یا تمھارے ادب کو کس قسم کی تنقید
درکار ہے؟ یعنی وہ کس قسم کی تنقید کا تقاضا کرتا ہے؟ اگر تمھارے ادب کے
لیے احتشام حسین اور محمد عقیل کی تنقید کافی ہے تو وہ آج کا ادب نہیں ہے۔ اگر اس کے
لیے گوپی چند نارنگ اور وارث علوی کی تنقید کافی ہے تو بھی وہ آج کا ادب
نہیں ہے۔

مجھے اس بات سے کوئی خوف نہیں آتا کہ نئے لکھنے والے جدیدیت سے
انحراف کریں گے، یا کرنا چاہیں گے۔ ادبی اصول و نظریات کو میں ترقی پسندوں
کی طرح مطلق اور آفاقی اور ہمہ وقتی نہیں سمجھتا۔ میں امید کرتا ہوں کہ ادب
کے بارے میں کئی طرح کے نظریات صحیح ثابت ہو سکیں گے۔ جدیدیت کوئی مذہب
نہیں، کوئی الہامی فلسفہ نہیں جس سے انحراف کفر ہو۔ لیکن میں یہ ضرور کہتا ہوں
کہ ابھی تک تو جدیدیت سے انحراف کی کوئی شکل سامنے آئی نہیں ہے۔ ترقی پسند
تحریک اپنا کام اچھا برا ختم کر چکی۔ اب نہ اس کی ضرورت ہے اور نہ وہ موجود
ہے۔ ترقی پسند پروفیسر صاحبان سماجی شعور وغیرہ کی نقاب اڑھا کر اس
پرانی دلہن کو ہانا میں ملتے رہیں لیکن اس کے بیاہ کی سی کا وقت نہ آئے گا۔ ایک
دن وہ بھی ہو گا جب جدیدیت اپنا کام اچھا برا کر چکے گی۔ کوئی اور نظریۂ ادب
اس کی جگہ لے گا۔ میں اس دن کا منتظر ہوں۔ ▲▲

۲۳ اگست ۱۹۸۶ء ●

شمس الرحمن فاروقی

دیوان اول

۲۳۸

کیا بلبل اسیر ہے بے بال و پر کہ ہم
گل کب رکھے ہے ٹکڑے جگر اسقدر کہ ہم

خورشید صبح نکلے ہے اس نور سے کہ تو
شبنم گرہ میں رکھتی ہے یہ چشم تر کہ ہم

یہ تیغ ہے یہ طشت ہے یہ ہم ہیں کشتنی
کھیلے ہے کون ایسی طرح جان پر کہ ہم

اس جستجو میں اور خرابی تو کیا کہیں
اتنی نہیں ہوئی ہے صبا در بدر کہ ہم

۶۶۵

۲۳۸
۱

اس زمین میں قائم اور سودا کی غزل بھی ہے۔ ممکن ہے کسی مشاعرے کی طرح ہو۔ تینوں شعرا نے مشکل ردیف کو بہت خوبی اور کامیابی کے ساتھ نبھایا ہے۔ لیکن میر و سودا کی دوسری ہم طرح غزلوں کے برخلاف اس بار ایسا معلوم ہوتا ہے کہ دونوں نے بالارادہ ایک دوسرے کے قافیوں اور مضامین سے اجتناب کیا ہے۔ صرف "در بدر" کا قافیہ دونوں میں مشترک ہے اور جہاں میر کے بقیہ اشعار سودا کے اشعار سے بہتر ہیں، وہاں اس قافیے میں بھی میر کا پلہ سودا سے بھاری ہے (جیسا کہ اس شعر کی بحث سے ظاہر ہوگا) مطلع سے ہی زبردست اٹھان قائم ہوگئی ہے کہ خود کو عاشق (بلبل) اور معشوق (گل) دونوں کے مقابلے میں منفرد بلکہ بدتر ٹھہرایا ہے، اور معشوق (گل) کو بھی جگر خستہ و فگار کہہ کر عاشق کی صف میں لا کھڑا کیا ہے۔ بالکل تازہ مضمون ہے۔ قائم چاند پوری نے البتہ اس اسلوب کو اختیار کر کے اچھا مطلع کہا ہے لیکن ان کے یہاں معنی کی کثرت نہیں ہے

کب شمع یاں تلک گئی سر سے گزر کہ ہم
رکھتا ہے کب پتنگ یہ سوز جگر کہ ہم

دونوں مصرعوں میں انشائیہ انداز نے اسلوب کا حسن اور معنی کی

تہیں پیدا کر دی ہیں معنی کے بعض پہلو ملاحظہ ہوں ۔ مصرع اولیٰ ۔

(۱) بلبل اسیر بھی اتنی بے بال و پر کیا ہوگی جتنے ہم ہیں ؟

(۲) کیا یہ بے بال و پر مخلوق بلبل اسیر ہے کہ ہم ہیں ؟

(۳) اے بلبل اسیر کیا تو بے بال و پر ہے کہ ہم ہیں ؟

(یعنی بلبل اگرچہ اسیر ہے لیکن بے بال و پر تو نہیں۔ ہم اسیر نہیں ہیں لیکن اس سے بدتر ہیں کہ آزاد ہیں لیکن اڑ نہیں سکتے۔ مصرع ثانی (۱) گل کا جگر اس قدر ٹکڑے کیا ہوگا جتنا کہ ہمارا ہے۔ ٹکڑے بمعنی شکستہ و فگار۔)

(۲) جگر گل کے اتنے زیادہ ٹکڑے کیا ہوں گے جتنے ہمارے جگر کے ہیں۔؟

(۳) "رکھنا" بمعنی قبضے میں لئے رہنا، اپنے پاس موجود رکھنا کی روشنی معنی ہوں گے، گل بھلا اپنے جگر کو اس قدر ٹکڑے کر کے کیا رکھتا ہوگا، جتنے ٹکڑے ہم اپنے جگر کے کرتے ہیں۔ "رکھنا" کے یہ معنی غالب مندرجہ ذیل شعر کی روشنی میں اور بھی واضح ہو جائیں گے ؎

جنون فرقت یاران رفتہ ہے غالب
بسان دشت دل پر غبار رکھتے ہیں

"دل پر غبار رکھتے ہیں" یعنی ہمارا دل غبار سے بھرا ہوا ہے یا ہم دل کو غبار سے بھرا رکھتے ہیں

۲۳۸/۲ اس شعر کی بھی نشست الفاظ ایسی ہے کہ کئی معنی پیدا ہوتے ہیں۔ مطلع میں جو مضمون کی جو تازگی تھی (کہ گل یعنی معشوق کو بھی جگر خستہ بنا دیا) وہ یہاں نہیں ہے، لیکن معنی کی تازگی خوب ہے۔ مصرع اولیٰ

(۱) اس نور کے ساتھ طلوع ہونے والا یہ تو (معشوق) ہے کہ سورج ؟

(۲) سورج بھلا اس نور کے ساتھ کہاں طلوع ہوتا ہے جس طرح تو (معشوق) طلوع ہوتا ہے۔ (۳) "نکلنا" بمعنی بے پردہ ہونا فرض کریں تو ایک پہلو یہ بھی پیدا ہوتا ہے کہ ممکن ہے خورشید کا نور تجھ سے بڑھ کر ہو لیکن جب دونوں بے پردہ ہوتے ہیں تو تیرا نور خورشید سے بڑھا ہوا معلوم ہوتا ہے۔ مصرع ثانی (۱) "یہ" بمعنی "ایسی" (یعنی کلمۂ توصیف) فرض کریں تو معنی بنتے ہیں کہ جیسی چشم تر ہماری گرہ میں ہے ویسی چشم تر شبنم کے پاس کہاں ؟ (۲) "یہ" کو اسم اشارہ فرض کریں تو معنی بنتے ہیں اس جیسی چشم تر (یعنی میری چشم تر) شبنم کے پاس کہاں ؟ (۳) "گرہ میں رکھنا" سے مراد یہ بھی نکل سکتی ہے کہ ہم اپنی چشم تر کو گرہ میں رکھتے ہیں، یعنی چھپائے رکھتے ہیں۔

"سے" "بمعنی" "کے ساتھ" کے لئے ملاحظہ ہو ۶۲/۱۔ شعر میں مراعاۃ النظیر بہت خوبصورت اور پیچ در پیچ ہے۔ (۱) خورشید، نور، شبنم (۲) صبح، نور، شبنم، تر، (۳) خورشید، نکلے، تو، (۴) نور، شبنم

یہ شعر اس بات کا ثبوت ہے کہ مضمون اگر نہ بھی ہو تو معنی آفرینی ہو سکتی ہے۔

۲۳۸/۳ اس شعر میں معنی یا مضمون کی کوئی نزاکت نہیں ہے۔ پھر بھی یہ شعر نہایت خوبصورت اور کامیاب ہے۔ کیونکہ اس کا اسلوب نہایت تازہ ہے۔ پہلے مصرعے کا ڈرامائی انداز، اسم اشارہ کا تین بار استعمال، اور دوسرے مصرعے کا انشائیہ اسلوب ان سب نے مل کر شعر کو زندہ کر دیا ہے۔ پہلے مصرعے میں "ہم" کا استعمال دوسرے مصرعے کی ردیف کو خاص قوت بخش رہا ہے۔

اس غزل میں مرنے کے مضمون پر ایک اور شعر بھی ہے۔ اس کا مضمون بھی نیا ہے لیکن مصرعے اولیٰ میں دعوائے عندلیب کی کوئی تہذیب نہ قائم ہونے کی وجہ سے شعر تھوڑا کم زور ہو گیا ہے۔ قافیہ البتہ بڑے لطف سے بندھا ہے ؎

جیتے ہیں تو دکھا دیں گے دعوائے عندلیب
گل بن خزاں میں اب کے وہ رہتی ہے کہ مر کہ ہم

ملاحظہ ہو ۲۶۴/۴ اور ۲۷۲/۲

۲۳۸/۴ یہ شعر بھی Understatement کی اعلیٰ مثال ہے۔ انشائیہ انداز نے اسے خوب تقویت بخشی ہے۔ اور خرابی کو کیا کہیں۔ کہہ کر سب کچھ کہہ دیا ہے۔ اور پھر خرابی کی ایک تمثیل یعنی صبا

۔اور بدری پیش کردی۔ چنانچہ عاشق کے لئے قاصد کا بھی کام کرتی ہے۔ اس لئے دربدری کا مزید ثبوت مہیا کردیا کہ معشوق کا تو پتہ ملتا نہیں قاصد اس کی تلاش میں دربدر مارا پھرتا ہے کہ معشوق ملے تو پیغام رسانی ہو۔ سودا کے یہاں یہ سب باتیں نہیں ہیں ؎

سودا نہ کہتے تھے کہ کسی کو تو دل نہ دے
رسوا ہوا پھرے ہے تو اب دربدر کہ ہم

آئے تو ہو طبیباں تدبیر گر کرو تم
ایسا نہ ہو کہ میرے جی کا ضرر کرو تم
رنگ شکستہ مرا بے لطف بھی نہیں ہے
ایک آدھ رات کو تو یاں بھی سحر کرو تم
ہو عاشقوں میں اس کے تو آؤ میر صاحب
گردن کو اپنی مو سے باریک تر کرو تم
کیا لطف ہے وگرنہ جس دم وہ تیغ کھینچے
سینہ سپر کریں ہم قطع نظر کرو تم

مطلع برائے بیت ہے۔ اس مضمون پر بہت بہتر شعر کیلئے ملاحظہ ہو۔ ؟؟ اور ؟؟ - پھر بھی اس شعر کا مکالماتی انداز اور دوسرے مصرعے میں مریض کی بے چارگی کا بیان خوب ہیں۔

۲۳۹ / ۲

اس مضمون کو کئی بار بیان کیا ہے ؎

رنگ شکستہ اپنا بے لطف بھی نہیں ہے
یاں کی تو صبح دیکھے ایک آدھ رات رہ کر

(دیوان اول)

رنگ رفتہ بھی دل کو کھینچے ہے
ایک شب اور یاں سحر دیکھو

(دیوان اول)

یہ دل جو شکستہ ہے سو بے لطف نہیں ہے
ٹھہرو کوئی دم آن کے اس ٹوٹے مکان میں

(دیوان دوم)

دیوان دوم والے شعر کے دوسرے مصرعے میں مضمون تھوڑا سا بدل دیا ہے۔ اس کی بنیاد دیوان اول ہی میں پڑ چکی تھی، جہاں معشوق کو بڑے تلخ حقارت بھرے لیکن ملتجیانہ لہجے میں یوں مخاطب کیا ہے ؎

جیسے خیال مفلس جاتا ہے سو جگہ تو
مجھ بے نوا کے بھی گھر ایک آدھ رات آ رہ

۱ مندرجہ بالا مثالوں سے یہ بھی ثابت ہوتا ہے کہ میر کو جو مضمون پسند تھے ان میں رد و بدل کرکے نئے مضمون بھی نکالتے تھے، محض تکرار نہ کرتے تھے۔ دیوان اول کا جو شعر مثال میں نقل ہوا ہے، شعر زیر بحث اس سے نہایت مشابہ ہے۔ زیادہ تر وہی الفاظ ہیں۔ پھر بھی دونوں کے مضمون میں تھوڑا سا فرق ہے۔ ملاحظہ ہو ؎

یاں کی تو صبح دیکھے ایک آدھ رات رہ کر

اس مصرعے میں معشوق کو رات گذارنے کی صاف دعوت دی جا رہی ہے۔ لفظ "رہ کر" میں رات گزارنا اور ہم بستری دونوں کا کنایہ موجود ہے۔ شعر زیر بحث میں معنی کے کئی پہلو ہیں۔ ایک آدھ رات یہاں سحر کرنے سے ایک مراد تو یہی ہے کہ شب باشی اور ہم بستری کی دعوت ہے۔ دوسری مراد یہ ہے کہ شام یا رات کو آؤ، محفل جماؤ، اتنی دیر تک جلسہ رہے کہ رات مبدل بہ صبح ہو جائے۔

تیسرا پہلو یہ ہے کہ جب تم آؤ گے تو رات، رات نہ رہے گی بلکہ صبح کے مانند روشن ہو جائے گی۔ اس کی دو صورتیں ہیں۔ ایک تو یہ ہے کہ تمہارے آنے پر ہم خوب چراغاں کریں گے، گھر کو سجائیں گے، اتنا کہ رات کی جگہ دن معلوم ہو گا۔ دوسرا یہ کہ تمہارے آنے کی وجہ سے گھر دن کی طرح منور ہو جائے گا۔ لفظ "تو" اور "سحر کرو" کی وجہ سے یہ سب تعبیریں ممکن ہو سکی ہیں۔ معنی کا چوتھا پہلو لفظ "بھی" سے پیدا ہوتا ہے، کہ اوروں کے یہاں تو تم رات کو سحر کرتے ہی ہو، ایک آدھ رات ہمارے یہاں بھی ایسا کرو۔

مصرع ثانی میں معنی کی یہ کثرت (جو محض ان چند چھوٹے موٹے

الفاظ کی بنا پر ہے۔ جن سے عِاریاں کی توضیح دیکھیے والا شعر خالی ہے) زیر بحث شعر کو دوسرے اشعار سے ممتاز و برتر ٹھہراتی ہے۔

اب "رنگ شکستہ" (بمعنی اڑا ہوا رنگ) پر غور کیجئے۔ ایک امکان تو یہ ہے کہ عاشق کا رنگ صعب ہجر کے باعث یوں ہی اڑا ہوتا ہے۔ دوسرا امکان یہ ہے کہ جب معشوق گھر سے رخصت ہو گا تو صدمے کی وجہ سے عاشق کا رنگ اڑ جائے گا۔ تیسرا امکان یہ ہے کہ رات بھر کی رنگ رلیوں، شب بیداری اور معاملات وصل کے باعث عاشق کا رنگ اڑ جائے گا (جیسا کہ میر کا مصرع ہے سہ

وصل میں رنگ اڑ گیا میر

ملاحظہ ہو ۲/۱۴۲)۔ چوتھا امکان یہ ہے کہ صبح کے وقت چہرے کا رنگ تھوڑا بہت اڑا ہوتا ہی ہے۔ غالب نے اپنے نہایت عمدہ شعر میں اس پہلو سے فائدہ اٹھایا ہے سہ

رنگ شکستہ صبح بہار نظارہ ہے
یہ وقت ہے شگفتن گل ہائے ناز کا

"رنگ شکستہ" کو دکھانے کا بہانہ بھی خوب ہے۔ آج کل مغربی ملکوں میں جب کوئی مرد کسی عورت کو از راہ شوخی گھر آنے کی دعوت دیتا ہے تو اس قسم کے فقرے استعمال کرتا ہے۔ "آیئے میرے گھر میں تصویریں چسپاں بڑی اچھی اچھی ہیں۔ ہم دیکھتے ہیں کہ اس قسم کے بہانے ہر تہذیب میں موجود رہتے ہیں، صرف اسلوب اور لہجے بدل جاتے ہیں۔ رنگ شکستہ کو دکھانا دن ہی میں ممکن ہو گا، اس لئے رات کو سحر کرنے کا بہانہ خوب تر ہے۔ لاجواب شعر کہا ہے۔

۲۳۹
۳
۲۳۹
۴

یہ شعر قطعہ بند ہیں۔ ظاہری سادگی کے باوجود اس قطعے میں کئی نکتے ہیں۔ سب سے پہلے تو اس کے بے تکلف مکالماتی انداز بیان کو دیکھئے۔ پھر دیکھئے کہ مصرع اولی یوں بھی ممکن تھا۔ اور اس کی عمومیت بظاہر موجودہ شکل سے بہتر معلوم ہوتی ہے سہ

دعوی ہے عاشقی کا تو آؤ میر صاحب

لیکن "ہو عاشقوں میں اس کے" دراصل بہت بہتر ہے، کیوں کہ اس طرح معشوق کی تخصیص ہو جاتی ہے کہ ہر ایرے غیرے معشوق کی یہ شان نہیں۔ اگر اس مخصوص معشوق سے دعوی عشق ہے جو ہمارا معشوق ہے تو پھر آؤ۔ اب اس کے عشق کی شرط یہ بیان کی کہ اپنی گردن کو بال سے بھی زیادہ باریک بناؤ۔ یعنی یوں تو عاشق دبلا پتلا ہوتا ہے۔ لیکن یہاں کی خاص شرط ہے کہ گھل گھل کر اس قدر گھٹ جاؤ کہ گردن بال سے بھی باریک ہو جائے۔ اس شرط کی ضرورت اس لئے ہے کہ جب اس کے سامنے پہنچو گے تو فوراً پہچان لئے جاؤ گے کہ تم بھی مرنے والے میں سے ہو، یعنی تمہاری گردن اس قدر پتلی ہو چکی ہے اب بس ایک تسمہ سا لگا رہ گیا ہے۔ اب معشوق کی ایک تلوار لگی اور کام ہوا۔

اگلے شعر میں منظر بدل کر مقتل کا رنگ ہے۔ متکلم گردن جھکاتا ہے کہ معشوق کی تلوار اس پر گرے اور رشتۂ حیات قطع ہو جائے۔ اگر مخاطب کی گردن بال سے باریک تر نہ ہوگی تو ممکن ہے منہ پھیر کر بھاگ کھڑا ہو۔ گردن چونکہ بے حد باریک ہو چکی ہے اس لئے اس کے کٹنے میں نہ وقت لگے گا اور نہ تکلیف ہوگی۔

لیکن ایک کنایہ اور بھی دلچسپ ہے۔ متکلم نے میر پر یہ شرط لگائی ہی کیوں کہ تم اپنی گردن مہین کر لو۔ معاملہ دراصل یہ معلوم ہوتا ہے کہ میر (یعنی مخاطب) کا عشق مشتبہ ہے۔

اگر وہ صعوبت اٹھا اٹھا کر اپنی گردن کو باریک کر لے اور جسم کو گھلا کر زار و نزار کر لے تو ثابت ہو جائے گا کہ وہ واقعی مرنا چاہتا ہے۔ ورنہ وہ اتنی مصیبت کیوں مول لیتا؟ گویا گردن کو باریک کرنے سے وہی کام لینا مقصود ہے جو غالب نے تیغ و کفن باندھنے سے لینا چاہا تھا سہ

آج واں تیغ و کفن باندھے ہوئے جاتا ہوں میں
عذر میرے قتل کرنے میں وہ اب لاویں گے کیا

۲۴۰

گیا جہان سے خورشید ساں اگرچہ میر
و لیک مجلس دنیا میں اس کی جا ہے گرم

اس شعر میں خوبی کے کئی پہلو ہیں۔ اول تو یہ کہ مصرع اولیٰ میں "خورشید سال" کا فقرہ دراصل معترضہ ہے۔ اس کا ربط مصرع ثانی سے ہے۔ یعنی شعر کی نثر یوں ہوگی: "اگرچہ میر جہاں سے گیا، لیک مجلس دنیا میں خورشید سال اس کی جا گرم ہے۔" دوسری بات یہ کہ سورج کے غروب ہونے کے بعد شفق کی سرخی تادیر آسمان پر قائم رہتی ہے۔ اس سرخی کو گرمی سے استعارہ کر کے کہا ہے کہ جس طرح سورج کے جانے کے بعد بھی اس کی جگہ دیر تک گرم رہتی ہے۔ اسی طرح میر کے جانے کے بعد بھی دنیا میں اس کی جگہ گرم ہے۔ جگہ گرم ہونے سے مراد محض یہ نہیں کہ اس کے آثار باقی ہیں۔ بلکہ یہ بھی کہ اس کی جگہ پر کوئی بیٹھ نہیں سکتا۔ اس کی نشست گاہ گرم ہے گویا وہ ابھی ابھی اٹھ کر گیا ہے اور جلد ہی واپس آجائے گا۔

"مجلس" کے لغوی معنی ہیں "بیٹھنے کی جگہ" اس اعتبار سے "مجلس" اور "جا" اور "گیا" میں ضلع کا لطف ہے۔

"جا گرم داشتن" فارسی کا محاورہ ہے۔ "بہار عجم" میں اس کے معنی دیئے ہیں۔ "قرار و آرام گرفتن" یہ معنی "جا گرم کردن" کے تو مناسب ہیں، لیکن جا گرم داشتن" کے معنی یہ نہیں ہیں۔ ("بہار عجم" نے جا گرم کردن" اور جا گرم داشتن" دونوں کو ہم معنی قرار دیا ہے۔) حقیقت یہ ہے کہ "جا گرم داشتن" کے معنی ہیں۔ "کسی قائم مقام کے ذریعہ یا کسی طریقے سے اپنی جگہ کو پر کئے رہنا۔ تاکہ واپس آکر اپنی جگہ پھر حاصل کی جا سکے۔" چنانچہ ملا نسبتی تھانیسری کا جو شعر "بہار عجم" میں منقول ہے، اس سے یہ معنی خوبی برآمد ہوتے ہیں ؎

می گذارم دل در آن کو چوں بہ غربت می روم
بعد من تا چند روزے گرم دارد جائے من

(جب میں پردیس جاتا ہوں تو اپنا دل اس کی
گلی میں چھوڑ جاتا ہوں، تاکہ میرے بعد چند دن تک
وہ میری جگہ تو گرم رکھے۔)

"جا گرم کردن" کا ترجمہ مصحفی نے "جا گرم کرنا" یعنی کچھ دیر قرار و قیام کرنا، مندرجہ ذیل شعر میں باندھا ہے ؎

ہم کرنے نہ پائے تھے چمن میں ابھی جا گرم
جو آئی اٹھانے ہمیں ہو کر کے ہوا گرم

"آصفیہ" "نور اللغات" اور فیلن میں یہ دونوں محاورے نہیں ہیں۔ ترقی اردو بورڈ کراچی کے لغت میں "جا گرم کرنا" مصحفی کے حوالہ درج ہے۔ لیکن "جا گرم رکھنا" سے وہ بھی خالی ہے۔ "جگہ گرم کرنا" اس میں ہے، لیکن بے سند۔ (سند میں نیچے پیش کرتا ہوں۔)

"جا گرم رکھنا" کے جو معنی ہیں تقریباً وہی معنی ایک انگریزی کے ہیں۔ آکسفورڈ انگلش ڈکشنری کے مطابق یہ سب سے پہلے ١٨٢٥ء میں استعمال ہوا۔

KEEP SOMEONE'S SEAT FOR HIM

اولین تاریخ استعمال سے خیال گزرتا ہے کہ ممکن ہے انگریزوں نے اسے ہندوستان سے سیکھا ہو، خواہ اردو سے، خواہ فارسی سے۔ بہر حال اس شعر میں تعلّی، استعارہ، محاورہ تینوں بہت خوب ہیں۔

جا گرم کرنے یا جگہ گرم کرنے کے مضمون کو جلال نے بھی خوب باندھا ہے۔ اگرچہ معنی ان کے یہاں تقریباً اتنے ہی ہیں جتنے مصحفی کے یہاں ہیں ؎

بٹھا کے بزم میں اس نے وہ سرد مہری کی
جگہ بھی گرم نہ کی تھی کہ سرد ہو کے اٹھے

مصحفی اور جلال دونوں کے یہاں رعایات خوب ہیں، لیکن معنی کی وہ ابعاد نہیں ہیں جو میر کے یہاں ہیں۔

ہمارے زمانے میں میر کا مضمون اقبال ساجد نے اچھا باندھا، افسوس کہ ان کا پہلا مصرع بہت سست اور اس کا نمایاں لفظ "رتق" معنی میں استعمال ہوا ہے ؎

خورشید ہوں میں اپنی رمق چھوڑ جاؤں گا
میں ڈوب بھی گیا تو شفق چھوڑ جاؤں گا

دیوان دوم

۲۴۱

کیا لطف تن چھپا ہے مرے تنگ پوش کا
اگلا پڑے ہے جامے سے اس کا بدن تمام

۲۴۱/۱ تنگ پوشی پر میر نے بہت سے عمدہ عمدہ شعر کہے ہیں۔ اکثر میں رشک کا پہلو ہے۔ یا معشوق کی نزاکت کا۔ مثلاً ۲۴۲ اور ۲۴۳ شعر زیر بحث میں محض لطف اندوزی اور تحسین ہے۔ دوسرے مصرعے میں "اگلا پڑے" تو غضب کا محاکاتی اور غیر معمولی فقرہ ہے ہی، مصرع اولیٰ میں انشائیہ اسلوب کے باعث معنی کی کئی تہیں پیدا ہو گئی ہیں۔

(۱) کیا خوب، بھلا میرے تنگ پوش معشوق کا لطف کہیں چھپتا ہے۔

(۲) واہ اپنے لطف تن کو چھپانے کی کیا سعی کی ہے اسے اور بھی عریاں کر دیا۔

(۳) جامے کی تنگی بدن کے بھرے بھرے پن، سڈول پن اور خطوط کو اور بھی نمایاں اور بے پردہ کرتی ہے

(۴) میرے تنگ پوش میں کنایہ اس بات کا ہے کہ ممکن ہے دوسرے معشوقوں کا بدن تنگ لباس میں چھپ جاتا ہو، لیکن میرے معشوق کا عالم ہی اور ہے۔

سید محمد خاں رند کو تنگ پوشی اور بدن کی بے باکی ظاہر کرنے کیلئے ڈلائی اور مسکے ہوئے لباس کی ضرورت پڑی تھی ؎

انگڑائیاں جو لیں مرے اس تنگ پوش نے
چولی نکل نکل گئی شانہ مسک گیا

مضمون ہلکا ہے اور مصرع اولیٰ میں "میرے"، یا "اس" ایک زائد ہے۔ لیکن مصرع ثانی کی برجستگی نے شعر کو سنبھال لیا۔ دیکھئے میر کس طرح کپڑوں کو مسکائے بغیر ان کے دریدہ ہو جانے کا اشارہ کر دیتے ہیں دیوان ششم ؎

جی پھٹ گیا ہے رشک سے چسپاں لباس کے
کیا تنگ جامہ لپٹا ہے اس کے بدن کے ساتھ

مصحفی بھی بہت دور نہیں جا سکے ہیں۔ لیکن انھوں نے ایک پہلو نکال لیا ہے ؎

تنگ پوشی میں مزا اس نے جو پایا تو دہیں
چولی انگڑائیاں لے لے کے سبھی مسکا دی

قائم کا شعر ان سب سے پھیکا رہ گیا۔ کیونکہ ان کے یہاں الفاظ کی کثرت ہے اور تازگی کا کوئی پہلو نہیں ؎

ان خوش چھبیلوں کی ہائے رے یہ تنگ پوشیاں
ذرہ نہ کسمسائے کہ چولی مسک گئی

ہاں "خوش چھبیلوں" ضرور بہت خوب ہے۔ شعر اسی لئے کسی قابل ہو گیا ہے

۲۴۲

نقصان ہوگا اس میں نہ ظاہر کہاں تلک
ہوویں گے جس زمانے کے صاحب کمال ہم

۲۴۲/۱ اپنے زمانے کو ناقدرشناس بتانا اور اپنے زمانے میں نااہلوں کے عروج کا بیان اردو فارسی شعراء کا مضمون رہا ہے چنانچہ حافظ سے منسوب ایک بہت مشہور غزل کا شعر ہے ؎

اسپ تازی شدہ مجروح بزیر پالان
طوق زریں ہمہ در گردن خر می بینم

(عربی گھوڑا تو پالان کے نیچے زخمی ہو گیا ہے اور ہر گدھے کی گردن میں طوق زریں دکھائی دیتا ہے۔)

لیکن میر نے یہاں جو مضمون ایجاد کیا ہے وہ بالکل تازہ ہے ساتھ ہی انھوں نے اس بات کی بھی پیشین گوئی کر دی کہ ایسے زمانے میں، جس میں ہم جیسوں کو صاحب کمال کہا جائے۔ جتنا بھی نقصان ظاہر ہو، کم ہے۔ "نقصان" بمعنی "کمی" بھی ہے۔ اور بمعنی "فائدہ کی ضد" یعنی خرابی" بھی ہے۔ بظاہر اپنی تحقیر کی ہے، اور خوب کی ہے۔ لیکن ساتھ ساتھ تعلی بھی ہے، کہ اس زمانے میں صاحب کمال ہی ہیں تو ہم ہیں۔ چاہے ہمارا کمال کسی اعلیٰ پائے کا نہ ہو اور ہم دراصل غیر کامل ہوں۔

"کہاں" میں کیفیت اور کمیت، زمان اور مکان، چاروں اشارے موجود ہیں۔ دیکھئے انشائیہ انداز کس طرح کلام کو چار چاند لگا دیتا ہے۔ میر اور غالب دونوں کی طرز فکر ہی ایسی تھی کہ انشائیہ ان کا فطری اسلوب تھا۔

۲۴۳

۶۷۵ حکم آب رواں رکھے ہے حسن

بلحاظ بہتے دریا میں ہاتھ دھو لو تم

۲۴۳
۱

کیا بلحاظ اسلوب، کیا بہ لحاظ مضمون، یہ شعر ہزاروں میں ایک ہے۔ بہتے دریا میں ہاتھ دھونا کے معنی ہیں کسی فیض عام سے فائدہ اٹھانا۔ لہٰذا حسن (یا معشوق) کا فیض عام ہے۔ تم بھی اس سے متمتع ہو لو۔ اس طرح معشوق ایک ایسا شخص (یا شے) ہے جو ہر ایک کی دسترس میں ہے "آب رواں" اور "بہتے دریا" کی رعایت واضح ہے۔

حسن کو آب رواں کہنے میں ایک نکتہ یہ بھی ہے کہ جس طرح پانی بہہ کر گزر جاتا ہے اسی طرح حسن بھی آنی جانی شے ہے۔ آج ہے، کل نہیں۔ اس لئے آج جب پانی (حسن) موجود ہے، اس سے فائدہ اٹھا لو۔ کل یہ حسن پانی کی طرح بہہ جائے گا۔ یا دریا کی طرح اتر جائے گا۔ (آج سیلاب ہے، پانی خوب چڑھا ہوا ہے، یا پانی کی کثرت ہے کیونکہ موسم پانی کا ہے۔ کل جب سوکھا پڑے گا تو پانی اتر جائے گا۔) یعنی پانی زائل ہو جائے گا۔ "آب رواں" میں دوسرا نکتہ یہ ہے کہ بہتا ہوا پانی پاک ہے۔ فارسی کی کہاوت ہے۔ "آب رواں پاک است"

لہٰذا حسن پرستی میں مبتلا ہونا، یا دریائے حسن میں غوطہ لگانا کسی آلودگی کا باعث نہ ہوگا، بلکہ پاکی کا باعث ہو سکتا ہے۔ "آب رواں" میں تیسرا نکتہ یہ ہے کہ پرانے لوگ یونانیوں کے اس تصور سے واقف تھے کہ وقت کی مثال دریا کی ہے۔ انھیں ہیراقلیطیس کا یہ قول بھی معلوم رہا ہوگا کہ

ONE NEVER STEPS INTO THE SAME RIVER TWICE

لہٰذا دریائے حسن میں جتنی بار اتریں گے، نیا لطف حاصل ہوگا۔ کیونکہ دریا ہر آن نیا ہوتا رہتا ہے۔

مابعد الطبیعیاتی نقطۂ نظر سے معشوق (حقیقی) کو بحر حسن کہنا تو عام ہے۔ ناسخ کا نہایت عمدہ شعر ہے؎

مرے محبوب سے آغوش کوئی بھی نہیں خالی
وہ بحر حسن ایسا ہے کہ ہستی اس کا ساحل ہے

لیکن معشوق مجازی کو بہتا دریا کہنا اور بات ہے

۲۴۴

کب تک رہیں گے پہلو لگائے زمیں سے ہم
یہ درد اب کہیں گے کسی شانہ بیں سے ہم

۲۴۴
۱

یہ شعر اس بات کی مثال ہے کہ اعلیٰ شاعر مناسبت کو میں کس قدر کمال رکھتا ہے۔ "شانہ بیں" خاص کر اس فال والے کو کہتے ہیں جو جانوروں (مثلاً بھیڑ، بکری) کے شانے کی ہڈی سے نکالتا ہے۔ اس اعتبار سے پہلو زمیں سے لگائے رہنے (یعنی پہلو کے درد ناچار ہو کر زمین پر پہلو ٹکائے رہنے) کا ذکر کس قدر مناسب ہے۔ یہ درد کرنے کی ضرورت نہیں۔ طبی پہلو سے مضمون میں حسن یہ ہے کہ پہلو اور شانے کے درد میں مریض کو سخت بستر یا زمین پر لٹاتے ہیں تو اسے کچھ آرام ہے۔ مومن نے بھی "شانہ بیں" کا مضمون اچھا استعمال کیا ہے۔

ہم کسی شانہ میں سے پوچھیں گے
سبب آشفتگی کا کل کا

یہاں "شانہ" بمعنی "کنگھی" سے فائدہ اٹھایا ہے لیکن میر کی سی دوہری تہری معنویت نہیں۔ اسی طرح کے ایک شعر اور آتش کی ناکام نقل کے لئے ملاحظہ ہو ۲۳۲/۱ مومن تو پھر بھی مضمون کو نبھا گئے ہیں۔

دیوان چہارم

۲۴۵

ظلم ہوئے ہیں کیا کیا ہم پر صبر کیا ہے کیا کیا ہم
آن لگے ہیں گور کنارے اس کی گلی میں جا جا ہم
اب حیرت ہے کس کس جاگہ پنبہ و مرہم رکھتے کی
قد تو کیا ہے سرو چراغاں داغ بدن پر کھا کھا ہم
سر خیال جنوں کا کریے صرف کریں تا ہم پر سب
پتھر آپ گلی کوچوں میں ڈھیر کئے ہیں لا لا ہم
میر فقیر ہوئے تو اک دن کیا کہتے ہیں بیٹے سے
عمر رہی ہے تھوڑی اسے اب کیوں کر کاٹیں بابا ہم

۲۴۵/۱ مطلع برائے بیت ہے، لیکن مصرع ثانی میں "آن لگے" اور "جا جا" کی رعایت خوب ہے۔ پوری غزل میں دوسرے قافیے لطف بھی بہت عمدہ ہے۔

۲۴۵/۲ ظاہر ہے کہ بدن پر جو داغ کھائے ہیں وہ یا تو پتھروں کے ہیں یا خود ہی لگائے ہوئے ہیں۔ دوسری صورت زیادہ قرین قیاس ہے کہ اپنے بدن کو داغنا عاشقوں اور آزادوں کا خاص مشغلہ تھا۔ "قد تو کیا" میں دونوں امکانات موجود ہیں کہ بچوں کو موقع دیا کہ ہمیں پتھر ماریں اس طرح ہم نے بالواسطہ اپنے بدن کو داغ کیا۔ یا پھر خود ہم نے جوش عشق میں اپنے بدن کو داغا، یعنی براہ راست، بلاواسطہ اپنے بدن کو داغ کیا۔ ۲/۲۱۳ میں مضمون تقریباً یہی ہے جو شعر زیر بحث میں ہے لیکن وہاں داغ لگانے کا کام فلک نے کیا ہے۔ متکلم کا کوئی ہاتھ اس کی بدنصیبی میں بظاہر نہیں ہے۔ شعر زیر بحث کا لطف اسی بات میں ہے کہ داغ کا انتظام خود ہی کیا، اور اب جب جنون کچھ کم ہوا تو درماں کو یاد کیا۔ لیکن سارا ہی بدن داغ ہے۔ حیرت ہے کہ روئی اور مرہم کہاں کہاں رکھیں۔ حیرت اس بات پر بھی ہو سکتی ہے کہ وہ کیا کیفیت رہی ہوگی جب تم نے اتنے سارے داغ خوشی خوشی کھا لئے تھے۔ یہ بھی ممکن ہے کہ حیرت چارہ گردں اور تیمارداروں کی ہو۔ داغ (گل) کھانے کے بارے میں ملاحظہ ہو ۱۳۲/۱

۲۴۵/۳ اس شعر کا مضمون بیان سے اور لفظ "لالا" تو اس میں غضب کا ہے۔ "لالا" کے معنی "لڑکا" اور "غلام" بھی ہوتے ہیں۔ چونکہ پتھر مارنے کا کام لڑکے ہی کرتے ہیں اس لئے "لالا" کا لفظ نہایت مناسب ہے۔ بلکہ اس کا صرف اس موقع پر کارنامے کا درجہ رکھتا ہے۔ لڑکوں کے پتھر مارنے کا مضمون سید حسین خالص نے خوب باندھا ہے ؎

دیوانہ بہ راہے رود طفل بہ راہے
یاراں مگر اس شہر شما سنگ نہ دارد

(دیوانہ اپنی راہ جا رہا ہے اور بچے اپنی راہ۔
اے لوگو کیا اس تمہارے شہر میں پتھر نہیں
ہیں؟)

ہمارے زمانے میں بانی نے میر کے مضمون کو اور ہی رنگ دے کر عجب شور انگیز شعر کہا ہے ؎

لو سارے شہر کے پتھر سمیٹ لائے ہیں
کہاں ہے ہم کو شب و روز تولنے والا

"لالا" بمعنی "غلام" کے لئے مثنوی مولانا روم (دفتر دوم) ملاحظہ ہو ؎

صبر چوں جسر صراط آں سو بہشت
ہست باہر خوب یک لالائے زشت
تا ز لالا می گریزی وصل نیست
زاں کہ لالا را ز شاہد فصل نیست

(صبر مثل پل صراط ہے، اور اس کے پار جنت ہے ہر حسین کے ساتھ ایک بدصورت غلام بھی ہوتا ہے۔ جب تک تم بدصورت غلام سے بھاگو گے وصل نہ ہوگا۔ کیونکہ بدصورت غلام اور معشوق کے درمیان کوئی فاصلہ نہیں ہے۔)

غور سے دیکھیں تو مولانا کا مضمون میر کے شعر پر ایک طرح کی شرح یا استدراک ہے۔ پتھر کھانا برا بر ہے۔ اس بدصورت غلام کے جو معشوق کے ساتھ ہے۔ پتھر کھانے سے گریز کریں گے تو وصل نہ ہوگا۔ (یعنی حقیقت عشق آشکار نہ ہوگی۔)

جرأت نے لفظ "لالا" بمعنی معشوق بھی خوب استعمال کیا ہے ؎

اس بت سے یہ پوچھوں گا دکھا سینۂ پر داغ
لالے کی بہار ایسی کہیں دیکھی ہے لالا

میر نے اپنا مضمون دیوان پنجم میں دوبارہ باندھا ہے ؎

ڈھونڈتے تا اطفال پھریں نہ انکے جنون کی ضیافت میں
پھر رکھی ہیں شہر کی گلیاں پتھر ہم نے لا لا کر

"ہم پر سب" بھی کئی معنی رکھتا ہے۔ (۱) سب پتھر ہم پر خرچ ہوں۔ (۲) سب لوگ ان پتھروں کو ہم پر صرف کریں۔ (۳) سب بچے ان پتھروں کو ہم پر صرف کریں۔"

۲۴۵/۴ اس شعر میں لفظ "بابا" کثیر المعنی ہے، کیونکہ "بابا" بچے کو بھی کہتے ہیں۔ بوڑھے کو بھی، اور جب کسی بات پر زور دے کر کہنا مقصود ہوتا ہے تو مخاطب کو "بابا" کہہ کر خطاب کرتے ہیں۔ (بابا میں تو تنگ آ گیا۔ بابا یہ کام مجھ سے نہ ہوگا۔) شعر زیر بحث میں تینوں معنی کا شائبہ موجود ہے۔ پھر کیونکر کاٹیں" میں کئی امکانات ہیں۔ (۱) جو زندگی بچی ہے اس کا لائحۂ عمل کیا ہو؟ یعنی اسے زہد میں گزاریں یا رندی میں، دیوانگی میں، کہ ہوشمندی میں۔ (۲) جو زندگی بچی ہے وہ بہت بھاری معلوم ہوتی ہے اسے کس طرح کاٹیں۔ (۳) اب بقیہ عمر کو کاٹنے سے کیا حاصل، خودکشی کیوں نہ کر لیں؟

اب مصرع اولیٰ پر غور کیجئے۔ میر کو بقیہ زندگی کے بارے میں خیال تب آتا ہے جب وہ "فقیر" ہوئے ہیں۔ "فقیر" بھی کثیر المعنی ہیں۔ میر نے اکثر اسے "بزرگ، نیک عمل شخص" کے معنی میں استعمال کیا ہے۔ اکثر اسے انہوں نے "مفلس" کے معنی میں استعمال کیا ہے ؎

ہو کوئی بادشاہ کوئی یاں وزیر ہو
اپنی بلا سے بیٹھ رہے جب فقیر ہو

(دیوان دوم)

یہاں لفظ "فقیر" دونوں معنی میں ہے۔ مندرجہ ذیل شعر میں یہ "اللہ والا" کے معنی ہیں ؎

یک وقت خاص حق میں مرے کچھ دعا کرو
تم بھی تو میر صاحب وقبلہ فقیر ہو

(دیوان دوم)

مندرجہ ذیل شعر میں صرف "مفلس" کے معنی میں آیا ہے ؎

امیر زادوں سے دلی کے مل نہ تا مقدور
کہ ہم فقیر ہوئے ہیں انھیں کی دولت سے

(دیوان اول)

ملحوظ رہے کہ "دولت سے" بمعنی "بدولت" یعنی وجہ سے ہے۔ اس کا تعلق "دولت" بمعنی "زر و نقد" سے نہیں ہے۔ "فقیر" کے معنی "مفلس" بہرحال واضح ہیں۔ "فقیر" بمعنی "بھکاری" بھی ممکن ہے جیسا کہ مندرجہ ذیل شعر میں ہے ؎

فقیرانہ آئے صدا کر چلے
کہ میاں خوش رہو ہم دعا کر چلے

(دیوان اول)

لہٰذا شعر زیر بحث میں بزرگی اور دریوزہ گری تینوں امکان ہیں۔

بنیادی بات یہ ہے کہ عمر کا خیال اس وقت آیا جب فقیری آئی۔ اس طرح یہ اپنے اوپر طنز بھی ہے اور اپنی تبدیلی حال کا احساس بھی۔ بیٹے سے تخاطب بھی خوب ہے۔ ممکن ہے بیٹے کو اپنے سے زیادہ عاقل سمجھتے ہوں۔ یا بیٹے کا سہارا مطلوب ہو۔ پورے شعر کا بیانیہ اور مکالماتی انداز بھی بہت خوب ہے۔

شعور زبان ۔ فہمیدہ بیگم ۔ ڈی ٹو/سی ون موتی باغ I نئی دلی ۱۱۰۰۲۱ ۔ پچاس روپے

●

ڈاکٹر فہمیدہ بیگم کی دو حیثیتیں ہیں ایک طرف تو وہ ترقی اردو بیورو حکومت ہند کی ڈائرکٹر ہیں اور اس حیثیت میں اردو کی ترویج و ترقی اور اعلیٰ درجے کی اردو کتابوں کی اشاعت میں مصروف ہیں۔ دوسری طرف اردو لسانیات کی ماہر اور اردو زبان سے متعلق مطالعات و اشتغالات میں منہمک ہیں۔ انھوں نے میسوری کا اردو کا دلچسپ مطالعہ "میسوری اردو" کے نام سے چند سال ہوئے شائع کیا تھا۔ اب انھوں نے لسانیاتی موضوعات پر مبنی اپنے مضامین کا مجموعہ "شعور زبان" کے نام سے شائع کیا ہے جس میں بعض بڑی خیال انگیز باتیں ہیں۔ کتاب میں ایک مضمون ہندوستان میں اردو کے فروغ اور ترقی کے موضوع پر ہے۔ ایک مضمون بطور خاص کرناٹک میں اردو کے مسائل کے بارے میں ہے۔ دو مضامین خالص لسانیاتی موضوع پر ہیں۔ ایک مضمون صوتیات پر بہت اچھا ہے بعنوان: "اصناف تکلم" اور ایک مضمون کلام اکبر میں انگریزی الفاظ کے مطالعہ پر مبنی ہے۔

زبان سے متعلق آج کل جس علم کا زور ہے اسے Linguistics (لسانیات) کہتے ہیں۔ اس سے قبل جس علم کا دور دورہ تھا اسے Philology کا نام دیا جاتا ہے (اردو میں اس کے لیے کوئی مناسب لفظ نہیں)۔ لسانیات وہ علم ہے جس میں زبان کے خصائص اور صفات کو بیان کرتے ہیں یعنی اس میں اس بات سے بحث کرتے ہیں کہ کسی معاشرے میں (یا کسی زمانے میں) کوئی زبان کس طرح کی تھی (ہے) اور اس کے نمایاں پہلو کیا ہیں (تھے)؟ لہٰذا لسانیات کا علم زبان کے Synchronic (ایک زمانی) مطالعے کا علم ہے۔ اس کے برخلاف Philology میں زبان کے ارتقا، الفاظ کے معنی میں عہد بہ عہد تبدیلی کا مطالعہ کیا جاتا ہے۔

غور سے دیکھیں تو لسانیات اور Philology میں کچھ ایسا بعد المشرقین بھی نہیں۔ قدیم سنسکرت ماہرین الفاظ کے معانی میں تبدیلی و ارتقا کے مطالعے کو بڑی اہمیت دیتے تھے کیوں کہ اس سے متن کے معنی قائم کرنے اور ان کا مطالعہ کرنے میں بڑی مدد ملتی ہے اور آج لاتشکیل Deconstruction کے مویدین کہتے ہیں کہ کسی متن کے معنی پر بحث کے لیے اس کے الفاظ کے موجودہ معنی ہی نہیں، بلکہ ان کے معنی بھی کار آمد ہیں جو ان کی اصل زبان میں، اور ان زبانوں میں متداول ہیں (تھے) جن سے گزر کر وہ لفظ ہم تک پہنچا ہے۔ مثلاً اگر کسی متن میں لفظ "زبان" استعمال ہوا ہے تو خود لفظ "زبان" کے جو معنی فارسی میں ہیں (اس کی جو شکلیں فارسی میں ہیں (تھیں)) اور جن معنی میں یہ لفظ اردو میں استعمال ہوا ہے (ہوتا ہے) وہ سب معنی مطالعہ متن میں کار آمد ہیں۔

اس نکتے کو نظر میں رکھ کر تو فہمیدہ بیگم کے یہاں لسانیات اور Philology کا ملا جلا امتزاج بڑا خوشگوار معلوم ہوتا ہے اور ان دونوں علوم کی سرحدوں کو وسیع کرنے میں مدد ہو سکتا ہے۔ مثلاً اپنے مضمون "اردو اسم جمع میں اضافہ کا رجحان" میں انھوں نے انگریزی الفاظ کو انگریزی جمعوں اور انگریزی الفاظ کو اردو جمعوں کے ساتھ استعمال کرنے کا ذکر کیا ہے۔ وہ کہتی ہیں کہ اردو میں اسم جمع کی علامتوں میں اضافہ ہو رہا ہے اور کئی علامتیں تقریباً اسی وقت سے مروج ہیں جب کہ زبان ابھی اپنے ارتقائی کی مدارج طے کر رہی تھی۔ "انگریزی جمعوں کے رجحان پر ان کا فیصلہ ہے کہ یہ اخباروں میں زیادہ مستعمل ہیں۔ وہاں کی زبان بڑی عجیب و غریب ہوتی ہے۔" انھوں نے سوال اٹھایا ہے کہ "کیا ہم اردو والے انگریزی جمع کی ان علامتوں کو اردو قواعد کے حصے یا جز کی حیثیت سے تسلیم کریں اور اگر تسلیم کر لیں تو جمع کی علامت کیا ہوگی؟" ماہر لسانیات ہونے کے باعث وہ زبان میں موجود صورت حال کو اچھا یا برا نہیں کہتیں لیکن وہ زبان کے بولنے اور لکھنے والوں کے لیے لمحۂ فکریہ ضرور اٹھاتی ہیں کہ "پلیٹ" کی جمع "پلیٹوں/پلیٹیں" ہوں یا "پلیٹس"؟

یہاں یہ بات قابل لحاظ ہے کہ اس صدی کے وسط میں انگریزی الفاظ کو اردو جمعوں کے ساتھ ہی بولنے کا رجحان قائم ہو گیا تھا۔ آٹھویں اور نویں دہائی میں "لیکچر" کی جمع "لیکچرز"، "نوٹ" کی جمع "نوٹس"، "اسٹوڈنٹ" کی جمع "اسٹوڈنٹس" وغیرہ کا رجحان ترقی پا رہا ہے۔ میں اسے بہت برا سمجھتا ہوں لیکن یہ الگ بحث ہے۔ فہمیدہ بیگم نے جمع کے موضوع پر ایک اور مضمون شامل کتاب کیا ہے جس میں شاہ برہان الدین جانم کی "حکمۃ الحقائق" کا مطالعہ کیا گیا ہے۔ وہ کہتی ہیں کہ علامت جمع الف، نون اردو کے ہر مستعمل اسم کے ساتھ جوڑی جا سکتی ہے۔ اس میں مشکل یہ ہے کہ انگریزی کے بہت سے اسما جو اردو میں مستعمل ہیں ان میں علامت جمع الف نون نہیں لگتی۔ کیا ان کی مراد یہ ہے کہ "اسکول" کی جمع "اسکولان" درست ہے؟ یا صرف ممکن ہے؟ اگر ممکن ہے تو بات بدل جاتی ہے کیوں کہ ماہر لسانیات کو درست یا نادرست کی بحث سے سرا

مت علاقہ نہیں ہوتا۔

اکبر الہ آبادی پر مضمون میں فہمیدہ بیگم نے انگریزی الفاظ کے بارے میں اکبر کے
یے کا مطالعہ کیا ہے لیکن یہ بات صاف نہیں ہوتی کہ انگریزی الفاظ کی کثرت نا جو اکبر کے
م میں ہے اس سے اکبر کی طنزیہ مزاحیہ شاعری پر کیا اثر پڑا۔ یہ بحث ان کے موضوع
۔ غالباً خارج بھی ہے لیکن انھوں نے جگہ جگہ اکبر کے کلام پر باتیں بھی دی ہیں
ں لئے توقع ہوتی ہے کہ یہ مسئلہ بھی زیر بحث آئے گا ممکن ہے وہ اپنے اگلے مضمون
تا اس سوال پر روشنی ڈالیں۔

"شعور زبان" کا مطالعہ ہر اس شخص کے لئے مفید ہوگا جسے اردو زبان
راس کے مسائل سے دلچسپی ہے۔ کتابت و طباعت روشن اور دلپذیر ہے۔

——— شمس الرحمٰن فاروقی

بے شناخت ● ناصر بغدادی ● ندا پبلی کیشنز
گلشن اقبال کراچی ● پچہتر روپے

زیر تبصرہ مجموعے میں اکیس افسانے شامل ہیں پہلا افسانہ "ابد کا تنہا
سفر" اسلوب کے لحاظ سے دوسرے افسانوں سے مختلف تجریدی افسانہ ہے اس افسانے
میں شروع سے آخر تک پراسراریت اور غیر واضح صورت حال قائم رہتی ہے اس کے ساتھ ایک
تاثر کی الیہ فضا بھی ہے جو افسانے کے اختتام تک شاعرانہ کیفیت میں تبدیل ہو جاتی ہے
نسانی زندگی کے کرب اور تنہائی کو مصنف نے متاثر کن انداز میں پیش کرنے کی کوشش کی ہے
ابد کا تنہا سفر کے علاوہ دوسرے افسانے موضوع کی وضاحت کے ساتھ ابتدا سے انتہا کو پہنچے
ہیں۔ "بے شناخت" میں پاکستان کی موجودہ صورت حال اور لوگوں کی زندگیوں پر پڑنے والے
اس کے اثرات کو ظاہر کیا گیا ہے اور یہ کہ تمام تر انتشار کے باوجود انسان کی پہچان اور تشخص
اپنے وطن میں ہی ممکن ہے۔ افسانہ "ماتم" ظاہرداری اور سماج کی وضع کردہ حد بندیوں
کے درمیان جینے والے انسانوں کی کہانی ہے۔ یہ وہ انسان ہیں جن کے اعمال ان کے ضمیر
یا شعور کے برخلاف ہوتے ہیں۔ افسانے کے مرکزی کردار چھوٹی کا اپنے ہونے والے شوہر کی موت پر آنسو بہانا
ایک عیب کی طرح ہے جو ظاہر کو خوبصورت بنانے کے لئے کیا جاتا ہے۔ اس کے علاوہ
"ازان" "آدھا گناہ" "آدھی عبادت" "دل ڈوبنے کا منظر" "لوگ کہتے ہیں" "اجالا" "اجالا رات"
"ہن کی کمائی" "کنیا دان" "تصویر کے زخم" "پچھلی شب کا غم" اور دوسرے افسانوں میں تقریباً ہر
طبقے کے مختلف المزاج کردار اپنی خوبیوں، خامیوں، محبتوں اور نفرتوں کے ساتھ
زندگی کے بعض اہم پہلوؤں کو روشن کرتے ہیں ان افسانوں میں خاصا تنوع ہے
لیکن طرز اظہار، زیادہ سے زیادہ الفاظ میں کیفیات بیان کرنے کی کوشش اور
مشاہدے کی کمی کے سبب مصنف نے قاری اور کرداروں کے درمیان ایک
ایسا فاصلہ قائم کر دیا ہے جہاں سے کردار نظر تو آتے ہیں لیکن ان کی پہچان نہیں ہو
پاتی ہے۔ ان کی ذات کے وہ پہلو بھی روشن نہیں ہوتے جو کسی ردعمل کے محرک
ہوتے ہیں۔ مصنف نے زبان و بیان پر خاصی توجہ دی ہے لیکن یہ چمک دمک
افسانوں کی دوسری خوبیوں کی کمی کو پورا نہیں کر سکی بلکہ بعض جگہ غیر زبان سے
ترجمہ کرنے کا تاثر پیدا ہو جاتا ہے۔ مثال کے طور پر "لوازمات کی کارکردگی"
"استحباب کی فراوانی" "جسم وافر غصے سے سرخ ہو گیا" وغیرہ وغیرہ۔

افسانوں میں طنزیہ عناصر ابتدا سے ظاہر ہو کر بعض جگہ فنی حدود کو توڑتے
ہوئے میلوڈرامیٹک انداز میں اختتام کو پہنچتے ہیں۔ افسانہ نگار کی جذباتی
وابستگی نے افسانوں کو کمزور کر دیا ہے اور اکثر افسانے محض واقعہ تک محدود
رہ گئے ہیں۔

کتابت، طباعت اور سرورق بے حد خوش رنگ اور دیدہ زیب
ہیں۔

——— محسن خاں

● شب خون شمارہ نمبر ۱۶۰ میں شرح میر کی تازہ ترین قسط میں فاروقی صاحب نے نورالعین واقف کا بہت خوبصورت شعر مقتبس کیا ہے۔ فارسی ادب کا ایسا گہرا اور وسیع علم اس وقت شاید ہی کسی نقاد کو حاصل ہو۔ دماغ کے بارے میں نپولین کے تعلق سے PIGEON HOLES والی بات فاروقی صاحب پر بھی صادق آتی ہے۔ ان کے شجر علمی کو دیکھتے ہوئے ان سے یہی گذارش کرنا چاہوں گا :

برآور ہر چہ اندر سینہ داری
سر دے، نالہ، آہے، فغانے

واقف کا شعر جس حال میں چھپا ہے اس کا پہلا مصرعہ غور طلب ہے۔ فاروقی صاحب کا ترجمہ UNFAITHFUL ہو گیا ہے۔ اردو ترجمے کی دو صورتیں ہو سکتی ہیں۔

(۱) وہ طفل سیم تن کر بٹھایا میں نے آنکھ میں اس کو
(۲) وہ طفل سیم تن کہ بٹھایا مجھکو آنکھ میں اپنی

قارئین کی اطلاع کے لیے عرض ہے کہ جناب ہرگانوی کی غزل بحر ہزج مثمن مقبوض اثلم میں ہے۔ جناب رؤف خیر کی غزل بحر مدید مثمن مشکول میں ہے۔ انھوں نے تفاعیل کے انتخاب میں غلطی کی ہے۔ صحیح موازین لکھے دیتا ہوں، نوٹ کریں : فعلات فاعلن فعلات فاعلن۔ واضح ہو کہ موازین کی اناپ شناپ ترتیب وضع کر کے اخفش یا عروضی نیشاپوری نہیں بن سکتا۔ آپ کوئی بھی ترتیب وضع کر کے دو مروجہ بحروں کی مزاحف صورتوں میں سے کسی ایک میں ہوتی۔ ہمارے عروضیوں نے زحافات کا نظام ہی ایسا بنا دیا ہے۔ عروض کا گھوڑا بے لگام نہیں بھاگ سکتا تب یہ ہے کہ ہر مزاحف صورت میں شعر گوئی مستحسن نہیں۔ بعض صورتوں میں موزوں کلام بھی ناموزوں لگتا ہے۔ مثلاً ہرگانوی کی غزل۔ مگر یہ بھی ہے کہ نئی نئی مزاحف صورتوں کی تلاش از بس ضروری ہے ورنہ پامال بحروں کی غزلوں میں مضامین بھی پامال ملیں گے۔ عرفان صدیقی کی دوسری غزل بحر متدارک مثمن سالم مضاعف میں ہے۔ شفیق فاطمہ کی نظم بحر ہزج میں ہے اور بار خاکسار کی غزل میں چھپائی کی چند غلطیاں ہیں۔ دست خامہ ہے (دست خامہ میں ہے) بہول (سیول)[1] ادھر ی مری (ادھر مری)۔ حیات تمہ (حیات تیرے) شکستہ تار (شکستہ و تار) غزل کا آخری قافیہ مطلب چھپ گیا ہے۔ یہ حطب ہے۔ حطب بمعنی جلانے کی لکڑی۔ کاتب صاحب نے نحیف و نزار کی رعایت سے صحیح غلطی کی ہے۔ ایک صاحب کی غزل میں "موسم تلوار سے ملاقات ہو گی"۔ بقول شخصے ؎

نہ پا ہے رکاب میں، نہ ہی دست خامہ میں ہے مہار ادب
یہ معرکۂ فنون لطیفہ حال جدیدیوں کا عجب

ارشد جمال حشمی کا تعارف ناکافی ہے۔ وہ بنگال کے سینہ شاعر اور فارسی کے اسکالر جناب حشم الرمضان کے فرزند ارجمند ہیں نئے شاعروں کی بھیڑ تا بھی ہونہار ہے۔

(۲)

ضمیر الدین مرحوم کے ناتمام ناول کا مقتبس باب (شب خون شمارہ نمبر ۱۶۱) ایک عظیم ترکہ ہے۔ وحید اختر کی ایرانی نظمیں زور ہیں۔ پارسیوں کے قبرستان دخمہ کے لئے مینار خاموش [illegible] ecnelis fo کی ترکیب خوب ہے۔ موزونیت کا برتہ استادانہ ہے۔ غیر ملکی ناموں کے تلفظ کے بارے میں فاروقی صاحب کی رائے درست ہے۔ عبید صدیقی کا کلام غضب کا اور تحمل ہے۔

اقبال کرشن
کلکتہ

جناب اقبال کرشن کا ترجمہ دوسرا بالکل غلط ہے۔ نشاندم میں نے بٹھایا (بسایا) بہ دیدہ اش ؛ اس کو آنکھ میں۔ میں نے کیا ہے، "وہ طفل سیم تن جسے میں نے اپنی آنکھوں میں بسایا تھا"۔ کرشن صاحب کا ترجمہ نمبر ا بھی یہی ہے "بٹھایا میں نے آنکھ میں اس کو"۔ یہ بھی ظاہر ہے کہ جس آنکھ میں بٹھایا وہ معشوق کی یا کسی اور کی

---

[1] بہول (سیول)۔ سیول جمع ہے سیل کی

آنکھ تو ہو نہیں سکتی۔ اپنی ہی آنکھ ہو سکتی ہے۔

لکھنؤ — شمس الرحمٰن فاروقی

● شب خون ۱۶۱ اس وجہ سے زیادہ پسند آیا کہ جدیدیت کے مضمرات کے تحت جو کچھ لطف الرحمٰن نے لکھا ہے۔ ان پر غور و فکر کرنے کی ضرورت ہے۔ پہلے جنگوں میں صرف سپاہی اور فوجی مرتے تھے لیکن جدید ٹکنالوجی کی نئی نئی جنگی ایجادات کے ساتھ بے قصور معصوم شہریوں کے قتل عام میں حیرت انگیز اضافہ ہوا اس کی چھوٹی سی مثال امریکہ اور عراق کی جنگ ہے۔ امریکہ کی جنگی دیوانگی نے بے قصور شہریوں کو موت کے گھاٹ اتار دیا۔ آج بھی وہ جنگ بندی کے باوجود عراق پر دوبارہ حملے کی تیاری کر رہا ہے۔

رانچی — ایم۔ اسلم پرویز

● وحید اختر کی نظمیں شمارے کی جان ہیں۔ میری طرف سے انھیں مبارکباد گوش گذار کریں۔ رفیق راز کی چاہی سے لبریز غزلیں بہت خوب ہیں۔ البتہ ان سے شکایت ہے کہ اپنے ارد گرد سے اصطلاحات تراکیب چن لینے میں وہ بخل سے کام لیتے ہیں۔ فاروقی صاحب کا مضمون پڑھ کر تشنگی کا احساس باقی رہتا ہے۔ ہر چند کہ لسانیات مغربی ممالک میں نہ صرف [illegible] ہوا ہے بلکہ وہاں پر اس نے "لسانیات" میں انقلاب برپا کیا ہے لیکن اردو داں طبقہ کے لیے اس کی حیثیت محض شیر خوار کی ہے۔ بہتر ہوتا کہ یہاں پر اس کی انگلی پکڑ کر اس کو اپنے مقام کی طرف رہنمائی کی جاتی۔ فاروقی صاحب کے مضمون میں رومان جیکب سن اور سائنسیر کے نقطۂ نظر کی کمی بری طرح کھٹکتی ہے۔

کشمیر — نذیر آزاد

● شب خون نمبر ۱۶۱ میں وحید اختر، شمس الرحمٰن فاروقی اور لطف الرحمٰن بالخصوص اور دیگر مشمولات بالعموم پسند آئیں۔

رہنگہ — منیر سیفی

● شب خون شمارہ ۱۶۱ میں شامل پہلا افسانہ "گنگا سے گنگا تک" ضمیر الدین احمد مرحوم کا مجھے انتہائی پسند آیا۔ اس شمارے میں ایک سے ایک وقیع چیزیں شامل ہیں لیکن ان میں جمید صدیقی کی غزلوں نے مجھے بہت متاثر کیا۔ لطف الرحمٰن صاحب کا مضمون جدیدیت کے مضمرات INFORMATIVE ہے۔

دہرہ دون — راشد جمال فاروقی

● غزلوں کی اشاعت کا شکریہ لیکن کاتب صاحب کی مہربانی سے اشعار مجروح ہوئے ہیں پہلی غزل کے تین اشعار پر مستقل نظر کرم رہی ہے۔ مطلع میں "بھیوں کے اپنے موسم" کی جگہ "انھیں اپنے موسم" دوسرے شعر میں "رات" کی جگہ "رات کے" تیسرے شعر میں "وہی ہے منظر" کی جگہ "رہا ہے منظر" دوسری غزل کے مطلع میں "کا" حذف ہو گیا۔ پھر تیسری غزل میں "قفس نہ ہے نہ فسوں" کی جگہ "فسانہ ہے نہ جنوں" وغیرہ اغلاط نے بڑی بے لطفی پیدا کر دی ہے۔ دوسرے شعراء کی غزلوں کے اشعار میں بھی بعض اغلاط ملتی ہیں۔ کتابت پر ذرا توجہ دی جائے تو لطف دوبالا ہو جاتا ہے۔

شمارہ پسند آیا وحید اختر صاحب کی نظموں نے ن م راشد کے اسلوب کی یاد تازہ کر دی ویسے موضوع کی سطح پر بڑا فضل ہے۔ اور وحید اختر راشد سے زیادہ involved نظر آتے ہیں اور کچھ تھوڑے سے committed بھی۔ "ذرفشن کا ویانی" میں خاص قسم کی جھنکار سنائی دیتی ہے یا تاؤ و تیغ اجتہاد کی آواز ہے یا احتجاج کا آنسو ہے خدا کا گم راہ رہی کا۔ وضو دمشق کے تخت سے دبا ہے تاریخ میں چھپے ہوئے ملوکیت کے مظالم اور آمریت کے استبداد کی بڑی دلسوز آواز ہے۔

ہلال ماہ عزا لعزہ پر فلک کی پھر سے چمک رہا ہے
تمام شہر و دیار و قریہ سیاہ پوش و فغاں بہ لب ہیں
ہمی کے طشت طلا میں فرق بریدۂ عہد دہر ہے

یوم عاشورہ کی علامتیت قابل مطالعہ ہے۔ وحید اختر کو اسقدر قریب سے دیکھنے کا موقع پہلی بار ملا ہے۔

"بارش نے کیا کہا؟ ایک خط اور اس کا جواب" قابل مطالعہ ہے۔ ما بعد جدیاتی فکر نئے سوچنے اور دیکھنے کا راستہ فراہم کرتا ہے ویسے تو اس سے جڑے ہوئے موضوعات بہت زیادہ پرکشش نہیں۔ پھر بھی اس کو

NEO HISTORICAL ردیہ یا اسکی مشمولات میں عمرانی یا تہذیبی حوالے کچھ دلچسپ شقیں پیدا کرتے ہیں WRITING WRITES NOT THE WRITER بڑا معنی خیز مقولہ ہے لیکن دل شکن بھی۔ ہر فن میں فنکاری کی نمائندگی سے انکار تو کرتا ہی ہے میں سمجھتا ہوں یہ فکر کی سطح پر ONENESS کی نفی بھی کرتا ہے۔ تمۂ کلام یہی ہوگا کہ کوئی رائٹنگ ORIGINAL نہیں ہے۔ متن کا وہ نہ ہونا جو مصنف نے بیان کیا ہے اور اسے INTERPRETIVE COMMUNITY کے حوالے کر دینا بڑی ناانصافی ہے۔ نقد در حقیقت کے درمیان کا تعلق دراصل نقاد اور اس کے خالق کے درمیان کا تعلق ہے۔ میں ذاتی طور پر اس سطر کا قطعی دوسرا معنی نکال کر خود کو تشفی بخشتا ہوں یعنی تحریر خود لکھتی ہے مصنف نہیں لکھتا یعنی متن خود اپنا معنی پیدا کرنے کے لیے کافی ہے اس میں وہ مصنف کے تعاون کی محتاج نہیں۔

یین تلاش
گیا

● شب خون شمارہ ۱۷۱ کے وسیلے سے عبید صدیقی کی غزلیں پڑھنے کو ملیں بہت جی خوش ہوا۔ ان غزلوں کی خوبصورت زبان گہری سوچ اور احساس کی تیز دھار سیدھا دل پر اثر کرتی ہیں مجھے یقین ہے کہ اگر عبید صدیقی نے اپنا سلسلۂ سخن قائم رکھا تو وہ اردو زبان و بیان کے تمام امکانات کو کام میں لا کر اپنے شعور و احساس سے اردو شاعری کو بہت کچھ دے سکتے ہیں۔ ان کی غزل کا ایک مطلع اس طرح چھپا ہے (بفیض کتابت)

جاں من ایسی سزامت دینا مجھے
میں سفر میں ہوں سلامت دے مجھے

یہ مطلع اس طرح رہا ہوگا

جانِ من ایسی سزامت دے مجھے
میں سفر میں ہوں صداقت دے مجھے

اس طرح یہ مصرع بھی ؎ اپنے دامن کو ہوامت دے مجھے
اس طرح رہا ہوگا اپنے دامن کی ہوامت دے مجھے

ولی محمد ولی
میرٹھ

● واقعی یہ مسرت کی بات ہے کہ "شب خون" میں اکثر دقیق اور جدید اوزان میں لکھی ہوئی غزلیں شایع کی جاتی ہیں۔ وہ غزلیں جو عروضی رعایتوں کی حامل ہیں دلپذیر ہوتی ہیں۔ عروضی تنقید لازمی ہے کہ بحث کی نئی راہ کھلے اور نئے اصول (عروضی دائرے کے اندر) وضع ہوں۔ "شب خون" نومبر دسمبر ۱۹۸۳ء میں دقیق وزن میں کمال احمد صدیقی کی دو غزلیں شایع ہوئی تھیں جو اس وزن میں غالباً اردو شاعری کی پہلی غزلیں کہی جا رہی ہیں۔ اک شعر ؎ تم نے بلایا مجھکو تو آیا ہوں میں
اپنا نہیں تو بیگانہ، کچھ تو کہو

وزن: ۔ مُسْتَفْعِلُنْ مَفَاعِیلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ مَفَاعِیلُنْ۔

جنوری فروری ۱۹۸۹ء کے شمارے میں رؤف خیر کی غزل بروزن فَعِلُنْ مَفَاعِلُنْ فَعِلُنْ مَفَاعِلُنْ (نوٹ: میں غالباً کتابت کی غلطی سے اس کا وزن فعلن مفاعلن فعلن مفاعلن شایع ہوا) مطلع کے سوا تمام شعر وزن میں ہیں۔ مطلع دیکھیے۔

؎ المیہ فنا ہی ذات ہے بہ بے
نظریۂ بقا ترے نام ہی تو ہے

"المیہ" کو بروزن فاعلن یا پھر "الم یہ" بروزن فعولن کیا جا سکتا ہے نہ کہ فَعِلُنْ (بہ تحریک عین)۔ "نظریہ" کو بروزن مفاعلن یا پھر "نظریہ" کو بروزن مُفْتَعِلُنْ موزوں کیا جا سکتا ہے اور یہ بروزن فَعِلُنْ (بہ تحریک عین) ناموزوں ہے۔ غالباً خیر صاحب سے چوک ہوئی ہے۔ اقبال کرشن سے بحر وافر مثمن میں غزل کہتے ہیں کہیں کہیں لغزش ہوئی ہے اور چند مصرعے از بحر و وزن ہو گئے ہیں۔ ذیل میں ایک مصرع مع تقطیع دے رہا ہوں

؎ نہ پا ہے رکاب میں، نہ ہی دست خامہ ہے مہار ادب
نہ پا ہے رکا = مَفَاعِلَتُنْ۔ ب میں نہ ہی دس = مَفَاعِلَتُنْ
خامہ ہے مہ = مَفَاعِلَتُنْ ۔ ۔ ۔ ۔ باقی جز ار ادب بروزن مفاعلن ہے نہ کہ مَفَاعِلَتُنْ۔

؎ جدھر صف دشمناں تھی کھڑی ادھر تھی صدائے ترک

اس مصرعے سے متعلق فٹ نوٹ میں لکھا ہے "حَرَب" بہ رائے مفتوحہ ہرچند غلط است مگر خود شاعر اس غلطی کا مرتکب ہے۔ کیوں کہ "ع" ترک حَرَب ہے" مفاعلان پر درست ہے نہ کہ مَفَاعِلَتُنْ پر اگر حَرْب میں رائے مفتوحہ ہوتا تو وزن مَفَاعِلَتُنْ پر "ع ترک حرب" موزوں ہوتا اور بحر وافر مثمن سالم میں مصرع درست ہوتا — "نہ ہی دست خامہ ہے مہار ادب" میں دو غلطیاں ہیں پہلی یہ کہ دست خامہ میں مہار ادب کا محل ہے۔ دوسری یہ کہ دست خامہ نہیں بلکہ "صریر خامہ" وغیرہ ہو سکتا ہے۔ "دست خامہ" چہ معنی دارد؟

ع یہ منکر باطل ازلی ہے رہن عتاب و غیظ و غضب

اس مصرعے میں "منکر باطل ازلی" سمجھ میں نہیں آیا۔ مزید براں وہ "رہن عتاب و غیظ و غضب" کیوں ہوا (حالاں کہ رہین عتاب و غیظ و غضب کا محل ہے) — "یہ" کس کی طرف اشارہ ہے اور فاعل کون ہے۔ مصرعے میں یا پورے شعر میں مذکور نہیں۔

ع بھٹکنے لگا ہے جبین حیات ترے گناہوں کا بولہب

ع ہے ساز فغاں شکستہ تار ہے لحن فغاں نحیف و نزار

جبین حیات یعنی عرصۂ حیات کو گناہوں کا بولہب کہنا بھی عجیب ہے۔ جبین حیات کا بھٹکنا بھی سمجھ میں نہیں آتا۔ ساز فغاں شکستہ کا ہے مطلب یہ بھی ہو سکتا ہے کہ ساز طرب سالم ہے — ساز فغاں کو شکستہ کہہ دینا کافی تھا۔ "شکستہ تار" حشو ہے۔ فغاں میں لحن تلاش کرنے کی بات بھی کوئی معمہ لگتی ہے۔ علاوہ ازیں پہلے مصرعے (جو خود مہمل ہے) مصرعۂ ثانی سے رابطہ کیا ہے — ؟ نیز دونوں مصرعے بحر و وزن سے بھی خارج ہیں — "نحیف و نزار" مفاعلتان پر موزوں کیا ہے جو غلط ہے کیوں کہ عِلَتُنْ فاصلۂ صغرا ہے اور اس پر تسبیغ یا تخنیق کا عمل نہیں کیا جاتا۔ مناظر عاشق کی غزل بر وزن مَفاعلن فعول مفاعلن فعول کامیاب غزل ہے۔

کولار — انور مینائی

● "شب خون" واحد پرچہ ہے کہ اس کا انتظار ہمیشہ رہتا ہے اس بار بھی کافی انتظار کے بعد پرچہ ملا ایک بھرپور پرچہ۔ جتنا انتظار کیا اتنی ہی لذت اس کو پڑھنے میں ملی پرچہ ہاتھ میں آنے کے بعد چھوٹتا ہی نہیں۔ اس بار میری تخلیقات میں کتابت کی غلطیاں رہ گئی ہیں نظم "رت کیوں ساگی" کی تیسری لائن میں "سمندروں میں" کی بجائے "سمندر میں" اور دوسری نظم کی پہلی لائن کھٹکھٹاتا ہے کوئی کے بجائے کھٹکھٹاتا ہے کوئی چھپا ہے اس طرح غزل کا یہ مصرعہ کبھی بھی مکمل نہ ہو سکا کے بجائے مکمل کبھی بھی نہ ہو سکا چھپا ہے۔

ادے پور — شاہد عزیز

● شمارہ ۱۶۲ میں میری دو غزلیں شائع کی گئیں بہت بہت شکریہ۔ ایک زمانے سے ناچیز کا کلام شب خون میں شائع ہوتا رہا ہے پہلی [illegible] ایسا شاید پہلی [illegible] اس بار ہوا ہے میری دوسری غزل کے مطلع کا پہلا مصرعہ [illegible] دینے سے مطلع بے وزن ہو گیا ہے۔

میرا مطلع یوں تھا

اک ننھا سا شجر مرے بازو
ہر پرندے کا گھر مرے بازو

جسے کاتب صاحب نے اصلاح کر کے یوں کر دیا

سرخ سرسبز یہ شجر مرے بازو
ہر پرندے کا گھر مرے بازو

ایک معیاری رسالے کے لیے اس طرح کی اصلاح کر کے کلام شائع کرنا کہاں تک درست ہے؟ پتہ نہیں شب خون میں یہ سلسلہ کب سے چل پڑا ہے کہ تخلیق کار کی مرضی کے خلاف اس کی تخلیق میں اصلاح کر دی جائے[1]

ادگیر — رشید امکان

---

[1] ادارہ اس غلطی کے لیے معذرت خواہ ہے۔ ترمیم کہیں کی تھی اور چھپ کہیں گئی۔

● سب سے پہلے تو میں یہ اعتراف کروں کہ میں شب خون کا باقاعدہ قاری نہیں رہا۔ اس کی وجہ یہ ہے کہ جب کبھی شب خون اٹھایا الجھن سی ہونے لگی ایسا لگا گویا کسی نامانوس زبان کا رسالہ دیکھ رہا ہوں۔ خواہ افسانہ ہو غزل ہو نظم ہو یا تنقیدی مضامین۔ ہر جگہ وہی گنجلک اور پیچیدہ طرز تحریر جو مجھ جیسے کم علم شخص کی سمجھ سے باہر ہے۔

چند روز قبل شمارہ نمبر ۱۷۲ پر نظر پڑی تو اس خیال سے اٹھا لیا کہ شاید اب اس کے رویے میں تبدیلی آئی ہو کیونکہ جدیدیت کی چڑھتی ندی میں ٹھہراؤ آگیا ہے اور اب جتنے بھی ادبی رسائل نکل رہے ہیں سب نے اعتدال پسندی کو اپنا لیا ہے مگر یہ دیکھ کر افسوس ہوا کہ شب خون ابھی بھی لکیر کا فقیر بنا ہوا ہے وہی پرانا انداز جو آج سے بیس برس قبل تھا آج بھی قائم ہے۔

اقبال متین کی کہانی "چھت" ایوان اردو میں دوسری بار "پہلی چھت" کے عنوان سے شائع ہو چکی ہے بقول محبوب الرحمن فاروقی (مدیر آجکل) آجکل کے ادیب ہیجو پراس کا شکار ہو گئے ہیں۔ شب خون میں یہ کہانی گیارہ صفحات پر محیط ہے جبکہ ایوان اردو میں اسے مختصر کر کے تین صفحات تک محدود کر دیا گیا ہے اور ایوان اردو میں یہ کہانی زیادہ بہتر شکل میں ہے۔ محسن خاں کی کہانی "خواب" کسی حد تک پسند آئی۔

محترمہ عزرا شمیم اپنے خط میں لکھتی ہیں،

"بچوں کے رسائل میں مکتوب نگاروں کی معصوم خواہش (اپنا نام چھپا ہوا دیکھنا) کا نفسیاتی پہلو تو سمجھ میں آتا ہے لیکن شب خون میں ایسے خطوط شائع کر کے صفحے ضائع نہ کریں تو کرم ہوگا۔ شمس تبریز خاں، فاروق شفق، ممتاز خانم، مصطفیٰ مومن، اسفندر خاں کے خطوط تعریفی اور تاثراتی ہیں۔ خطوط ایسے شائع کریں جو سوالات اٹھاتے ہوں یا مقالات میں نئے گوشوں کی بازیافت کرتے ہوں۔"

لیکن خود عزرا شمیم کے خط کے متعلق آپ کا کیا خیال ہے۔ ان کے خط میں کون سا سوال اٹھایا گیا ہے یا کس مقالے میں نئے گوشوں کی بازیافت کی گئی ہے

اقبال حسن آزاد
مونگیر

اس بزم میں

● اقبال کرشن کا جھونی یوشن بندھوپادھیائے کی کتاب "تھیر پنجابی" کا اردو ترجمہ ساہتیہ اکاڈمی نئی دہلی سے شائع ہو چکا ہے۔

● احمد محفوظ الہ آباد کے نوجوان شاعر ہیں ان دنوں جواہر لعل یونیورسٹی دہلی میں ایم فل کے طالب علم ہیں۔

● خورشید احمد شعبۂ اردو علی گڑھ میں استاد ہیں انھوں نے حالی پر بھی بعض بہت عمدہ مضامین لکھے ہیں۔

● ذکاء الدین شایاں کا مجموعہ "رنگ سیاہ" دوبارہ پاکستان سے شائع ہوا ہے ان کی کتاب "اٹھارہویں صدی کی فرہنگ جلد اول" بھی گزشتہ برس منظر عام پر آ چکی ہے۔

● نوشیر رضوی کی ادارت میں نکلنے والا ذہن جدید اور محمود ایاز کے "سوغات" کا دوبارہ اجرا گذشتہ دنوں میں اردو دنیا کی بہترین خبریں ہیں۔

● سید سراج الدین اجملی الہ آباد کے نوجوان شاعر ہیں ان دنوں دہلی یونیورسٹی میں ایم فل کے طالب علم ہیں۔

● شمس الرحمن فاروقی دل کے بائی پاس آپریشن کے بعد صحت مند ہو کر واپس لکھنؤ پہنچ گئے ہیں (اپریل ۱۹۹۲ء) ان کی کتاب شعر شور انگیز کی تیسری جلد چند ہفتوں میں طبع ہو کر آنے والی ہے۔ فاروقی نے چوتھی جلد پر دوبارہ کام شروع کر دیا ہے۔

● گیان چند امریکہ کے سفر سے واپس آ کر لکھنؤ میں مقیم ہو گئے ہیں ان کا مجموعہ کلام "کچے بول" حال ہی میں شائع ہوا ہے اس کے کچھ پہلے ان کی زبردست کتاب "تحقیق کا فن" بھی منظر عام پر آئی تھی۔

● وحید اختر کے مراثی کا مجموعہ کربلا تا کربلا چند دنوں ہوئے شائع ہو گیا ہے۔ ہم اس پر اظہار خیال جلد ہی کریں گے۔

گاندھی جینتی پر خوشگوار اتفاق

بری الفسادات صوبے اور بے ہراس معاشرے کے عہد کے ساتھ آپ کی حکومت کے ۱۰۰ کامیاب دن

● نظم وضبط :- بری الفساد صوبے، بے ہراس معاشرے اور دباؤ سے آزاد انتظامیہ بنانے کا عہد

— ہر شہری کی جان و مال اور عزت کے تحفظ کی گارنٹی

— غیر سماجی عناصر کے خلاف چلائی گئی مہم کی زبردست کامیابی

● زرعی ترقی :- مرکزی حکومت کے ذریعہ بڑھائی گئی کھاد کی دروں میں کمی کرنے کے لیے ۱۲ کروڑ روپے کا گرانٹ دے کر کاشتکاروں کو راحت۔

— کسانوں کو کم اور وسط مدتی کوآپریٹو قرضوں کے لیے نابارڈ کو 75 کروڑ روپے کی گارنٹی۔

— جپسم / پائرائٹ پر سیلس ٹیکس کے خاتمہ کا فیصلہ

— پہاڑی علاقے کے سیب پیدا کرنے والوں کے مفاد کے لئے سیب بازار قیمت اسکیم لاگو کرنے کا فیصلہ۔

— بارانی (رین فیڈ) کاشت کے لئے قومی واٹر ریزرو واٹر ڈیولپمنٹ پروگرام کی توسیع۔ پہلی بار صوبے کے ہاتھ ضلعوں کے 188 ترقیاتی بلاکوں میں چالو کرنے کا فیصلہ۔

— 30 لاکھ گنا کسانوں کے مفاد میں گنے کی زیادہ سے زیادہ سپلائی کے لئے سٹّا پالیسی میں تبدیلی۔

— گنا پرائی سیشن ۹۱-۹۰ کو مکمل ادائیگی کے لئے 66 کروڑ روپے کی اضافہ رقم کی منظوری۔

— کوآپریٹو کم مدتی، وسط مدتی اور طویل مدتی قرضوں میں غیر سابقہ اضافہ۔ بالترتیب روپے 2.71 15 کروڑ 29.9 کروڑ اور روپے 31.6 کروڑ کی تقسیم۔

- کوآپریٹو اداروں کے ذریعہ 15.4 لاکھ میٹرک ٹن کھاد کی تقسیم کا نیا ریکارڈ۔ گذشتہ سال کے مقابلے میں 4.4 فی صدی کا اضافہ۔

آبپاشی کی سہولتوں میں اصلاح کی تدبیر :- سرکاری نل کنوؤں کے رواں گھنٹوں میں ۴۰ فی صدی کا اضافہ۔ حقیقتاً سینچے گئے علاقے میں لگ بھگ ۹۰ ہزار ہیکٹیرز کا اضافہ۔

- ہر ضلع میں ضلعی سینچائی بندھو کی تنظیم کاری۔ نہروں کی تجدید کاری کا وسیع پروگرام۔

- مائنر آبپاشی پروگرام کے تحت گذشتہ سال 8 ⅟₂ فی صد زیادہ۔ 34961 کسانوں کو مفت بورنگ اسکیم کا فائدہ۔

بجلی کا انتظام :- اگست۔ دسمبر ۱۹۹۱ء کے درمیان عام نشانے کے علاوہ ۱۰ ہزار نجی نل کنوؤں کو بجلی مہیا کرنے کے لئے کروڑ روپے کا انتظام۔ یکم جون سے ۱۵ ستمبر ۱۹۹۱ء تک 905 نجی نل کنوؤں کو بجلی مہیا۔ 3640 ٹرانسفارمر بدلے گئے۔

صنعت :- ضلعی سطح صنعتی ترقی اتھارٹی سطح اور حکومت کی سطح پر اتھارائزڈ کمیٹی کی تشکیل کا فیصلہ۔ مسائل کے حل کے لئے "پوکل" پروسس کا آغاز۔

— صنعتی اکائیوں کو نجی توانائی پلانٹ لگانے کی اجازت

— نئی صنعتوں کو آلودگی اور ماحول کے پیش نظر نو آبجکشن سرٹیفکیٹوں کی درخواست کا نپٹارہ 6 ہفتوں کی مدت کے اندر

● **تعلیم :۔** صوبے کے غیر سرکاری ڈگری کالجوں میں 84 . 1 . 3 کے بعد ایڈہاک طور پر مقرر لائق اساتذہ کو ریگولرائز کرنے کا فیصلہ

— ریاست میں خواندگی در میں اضافہ کے لئے 60 رضا کار اداروں کی تربیت کاری۔

● **سرکاری ملازمین کو سہولتیں :۔** ستا سمیتی کی سفارشوں کی نام نہاد انا ملیز کے 337 معاملوں میں فیصلہ۔

● **اقتصادی حالت میں اصلاح :۔** سیلس ٹیکس ایکٹ کا وسیع پیمانے پر آسان بنایا جانا۔

— اقتصادی حالت کو سدھارنے کے لیے منصوبہ خرچوں میں کم سے کم ۱۰ فی صدی کی کٹوتی کا فیصلہ۔ کفایت شعاری کے نئے قدم اٹھانے کے لئے وزیر اعلیٰ کی صدارت میں کمیٹی کی تشکیل۔

● **عوامی بہبودی کام :۔** اکتوبر۔ نومبر 84 کے فسادات میں ہلاک شدہ سکھوں کی بیواؤں کو ۵۰۰ روپئے ماہانہ پنشن کا انتظام

— مشرقی اور مغربی پاکستان میں غیر آباد افراد کی نقد امدادی رقم کو بڑھا کر ۰ 24 کروڑ روپئے فی ماہ کرنے کا فیصلہ۔

— بے سہارا اشخاص کو مفت غلہ اور کپڑا تقسیم اسکیم کے تحت دی جانے والی رقم کو ۰ 5 روپئے سے بڑھا کر ۱۰۰ روپئے کیا جانا۔

— ہاؤسنگ اداروں کے رہائش پذیروں کے پرورش بھتے کو 145 روپئے سے بڑھا کر ۰ 24 روپئے ماہانہ کرنا۔

— طلباء کو وظائف کی تقسیم کی ادائیگی کے پروسس کا پرائمری اسکولوں اور اس کے اوپر کی سطح کے کالجوں، ڈگری کالجوں کی سطح پر ڈی سنٹرلائزیشن۔

— نیشنلائزڈ درسی کتب کی قیمت نہیں بڑھنے دینے کے فیصلے کے عمل درآمد کے لئے 5 .16 کروڑ روپئے کی گرانٹ کا انتظام

— گھر گھر جاکر 44 .4 لاکھ خواتین اور 51 .2 لاکھ بچوں کا خون کی کمی کی بیماری سے تحفظ۔

— شہروں میں پانی کی سپلائی کے لئے 81 .8 کروڑ روپئے کی رقم منظور۔ دیہی علاقوں میں پائپ کے پانی کی سپلائی کے لئے 7 لاکھ روپئے کا انتظام۔ سوکھا راحت کے تحت دیہی علاقوں میں پانی کی سپلائی کے لئے 7.06 کروڑ روپئے کا انتظام۔ اگست تک 3867 ہینڈ پمپ لگائے گئے۔

● **مہنگائی پر قابو کے لئے ٹھوس تدابیر :۔** یکم اگست ۱۹۸۵ء سے تمام ضلعوں میں فرضی راشن کارڈ یونٹ منسوخ کرنے کی ۱۰۰ دنوں کی خصوصی مہم۔ اولین ۵۰ دنوں میں لگ بھگ 3 لاکھ راشن کارڈ اور ۱۶ لاکھ یونٹ منسوخ۔

— قیمتوں میں اضافہ پر قابو کے لئے وسیع پیمانے پر کام۔

— ویرکا کی معرفت تقسیم ہونے والے دودھ کی قیمت میں ایک روپیہ فی لیٹر کی کمی۔

● **دیگر اہم فیصلے :۔** رہائشی مسائل کے حل کے لئے نجی تعمیر کاروں کی حوصلہ افزائی کے پیش نظر پروسس کو آسان بنانا۔

— ودھان سبھا سطح سے الگ اتر انچل ریاست کے قیام کے لئے قرارداد منظور

— عوامی صحت کے پیش نظر 35 لاکھ ہیضہ تر دھک ٹیکا کرن اور 21 لاکھ کنوؤں کا دی سنکرمن (جراثیم کشی)

۔ کسانوں کو فائدہ پہنچانے کے پیش نظر نجی جوت پر لگنے والے پیڑوں کی ۱۹ اضافی پرجاتیوں کے لئے تحفظ اشجار ایکٹ کے تمام پابندیوں سے چھوٹ۔
۔ پنڈت دین دیال اپادھیائے کے یوم پیدائش پر قیدیوں کو خصوصی غذا۔
۔ پہاڑی علاقوں میں کام کرنے والے جز وقتی معالموں کی ایڈہاک تقرری کرنے کا فیصلہ۔
۔ صوبے کے چنے ہوئے مذہبی مقامات کو ٹورسٹ علاقے کے روپ میں ڈیولپ کرنے کا فیصلہ۔
۔ وراثت کے غیر متنازعہ معاملوں کا نبٹارہ 30 دنوں کے اندر کرنے کا انتظام۔ مہم کے دوران کل 68,391 معاملے نبٹائے گئے۔
۔ اگست ستمبر ماہ میں لوکل باڈیز کو خصوصی سڑک گرانٹ کے روپ میں 5.75 کروڑ روپے منظور۔ صفائی/روشنی انتظام کے لئے ان ماہوں میں 3 کروڑ روپے کی گرانٹ منظور۔

دین دیال وکاس اسکیم:۔

۔ روزگار کو نئی جہتیں عطا کرنے اور روزگار کے مواقع کی مسلسل تخلیق کے لئے دین دیال وکاس یوجنا کے ذریعہ "روزگار چھتری" کا آغاز۔ اب تک 30 ضلعوں پر سایہ فگن مندرجہ ذیل 5 یوجنائیں اتو دوت دیپے ۰۹۰.4 کروڑ روپیئے کی رقم منظور:۔

۱۔ پشو وکاس سیلف امپلائمنٹ اسکیم
۲۔ بندیل کھنڈ سگھن ادیان کرن اسکیم
۳۔ سگھن منی ڈیری اسکیم
۴۔ چرم وستو اتپادن ایوم دیپنن اسکیم
۵۔ پہاڑی علاقوں کے لئے نمونہ ماڈل چرخہ روزگار اسکیم

نئی نیت : نیا ویہوار
نئی سرکار : جنتا کے ہار

محکمہ اطلاعات ورابطۂ عامہ اتر پردیش

● عصمت چغتائی کی موت نے ہمیں ایک بے مثال نثر نگار، غیر معمولی فکشن نویس اور سحر طراز شخصیت سے محروم کر دیا۔ یہ بات صحیح ہے کہ گذشتہ چند برسوں میں انہوں نے کوئی قابل ذکر چیز نہیں لکھی تھی لیکن اس میں ابھی کوئی شک نہیں کہ اپنے افسانوں اور ناول "ٹیڑھی لکیر" اور اپنے بھائی عظیم بیگ چغتائی کے خاکے "دوزخی" کے ذریعہ وہ جامعہ ادب کو مالا مال کر چکی تھیں اگرچہ اول اول انہیں شہرت سے زیادہ بدنامی نصیب ہوئی لیکن حقیقت یہ ہے کہ عورت کی ذات اور اس کے مسائل سے ان کا شغف صرف جنس کے دو چار پہلوؤں کو بیان کرنے تک محدود نہ تھا۔ سب سے بڑی بات یہ ہے کہ وہ ایسی غیر معمولی رواں دواں اور زندہ نثر لکھتی تھیں کہ ان کی بہت کم تحریریں تازگی سے خالی ٹھہریں گی۔

افسوس کی بات ہے کہ زندگی اور موت دونوں میں عصمت آپا بعض غیر ضروری مگر اہم تنازعات کا مرکز رہیں۔ سب سے پہلے تو انہیں فحش نگار اور عریاں نویس کہا گیا اور ان کی تحریروں پر مقدمے چلائے گئے۔ یہ خطرہ جلد ہی رفع دفع ہو گیا لیکن اردو والوں کے ایک طبقے نے انہیں تب سے لے کر آج تک محض فحش نگار قرار دیا۔ یہ بہت بڑی زیادتی ہے۔ پچاس والی دہائی میں عصمت نے ترقی پسندوں کی اس تجویز کی حمایت کی کہ اردو کا رسم الخط دیوناگری کر دیا جائے۔ یہ سچ ہے عصمت چغتائی نے یہ بات اردو کی ہمدردی میں کہی لیکن ظاہر ہے کہ اس تجویز کو اردو والے کبھی بھی قبول نہ کر سکیں گے چنانچہ اس بار بھی عصمت چغتائی کو مخالفت کا سامنا کرنا پڑا۔

اب جبکہ عصمت آپا ہم میں نہیں رہیں بعض لوگ انہیں ان باتوں کے لیے برا بھلا کہہ رہے ہیں اور ان کے اسلام پر سوالیہ نشان لگا رہے ہیں کہ انہوں نے اپنی میت کو دفن ہونے کے بجائے جلانا پسند کیا۔ عصمت آپا کیسی تھیں؟ مذہب کی قدر و قیمت ہماری نگاہوں میں ان کی ادبی حیثیت اور کارناموں کی بنا پر ہونا چاہیے نہ کہ ان کے عقائد کی بنا پر۔ خاص طور پر کوئی اپنی لاش کے ساتھ کیا سلوک پسند کرتا ہے یہ اس کا اپنا معاملہ ہے۔

ابھی یہ جلانے کی گفتگو جاری تھی کہ جناب اوپیندر ناتھ اشک کا ایک مضمون جلوہ گر ہوا۔ کل کے چند جملوں کو لے کر عجیب عجیب رنگ کے ادیبانہ بیانات کے لوگوں نے اختلاف اور لعن طعن کا ایک سلسلہ شروع کیا۔ اس مضمون میں عصمت آپا کی شخصیت پر جناب اشک کے ارشادات سے زیادہ رنج اس بات کا ہے کہ اس کو نشانہ بنانے کی کوشش کی گئی۔ ہم یہ سمجھنے سے قاصر ہیں کہ اپنے شہر اور ہم عصر ادیبوں کی طرف سے انہوں نے فراہم کردہ معلومات پر ٹھنڈے دل سے بحث کرنے سے گریز کیا۔ یہ عجیب بات ہے! ایک طرف تو ہم سچائی اور حقیقت اور غیر جانبداری کی عظمت کے گن گاتے ہیں اور دوسری طرف ہم میں اخلاقی جرأت کی اس قدر کمی ہے کہ ہم ذرا ذرا سی باتوں کو اپنے لیے یا اپنے ادیبوں کے لیے توہین کا باعث سمجھتے ہیں۔ مختصر یہ ہے کہ اس بات پر کوئی بحث نہیں ہوئی کہ عصمت چغتائی نے

کیا واقعی وہ بات کہی تھی جو جناب اشک نے ان سے منسوب کی ہے لوگوں کو غصہ اس بات پر آیا کہ یہ بات شائع کیوں ہوئی یعنی اس کا سچ ہونا یا نہ ہونا اہم نہیں اس کا شائع ہونا یا نہ ہونا اہم ہے۔

عصمت چغتائی جدید اردو ادب کے عظیم الشان معماروں میں ہیں ان سے چھوٹی اختلافات اور تنازعات کو ہوا دے کر ان کی عظمت کو کم کرنے کی سعی لا حاصل ہے۔

● موت نے راہی معصوم رضا کو بھی ہم سے چھین لیا اگرچہ فلم اور ہندی ادب انہیں ہمارے درمیان سے بہت پہلے ہی اٹھا لے گئے تھے لیکن "گنگا اور طلسم ہوشربا" پر اپنی دو کتابوں اور بعض نظموں اور غزلوں کی بنا پر جدید اردو ادب میں بھی ان کا ایک مقام تسلیم کیا جاتا رہے گا۔ افسوس ہمیں اس بات کا ہے کہ ملک کے تمام اخبارات نے ان کا ذکر محض ہندی کے ادیب اور مہابھارت کے مکالمہ نگار کی حیثیت سے کیا۔

● اس سال کا اقبال سمان انعام جناب آنند نارائن ملا کو دینے کا فیصلہ کیا گیا ہے۔ جناب ملا ہر طرح اس اعزاز کے حقدار ہیں ہم انہیں مبارکباد پیش کرتے ہیں گزشتہ دنوں کولہے کی ہڈی ٹوٹ جانے کے باعث ملا صاحب نقل و حرکت سے معذور ہیں ہم اللہ تعالیٰ کی بارگاہ میں ان کی صحت کے لیے دعا گو ہیں۔

● اتر پردیش اردو اکیڈمی کی طرف سے پندرہ ہزار روپے کا مولانا ابوالکلام آزاد انعام جناب شمس الرحمن فاروقی کو دیا گیا ہے۔

جناب پروفیسر سید شبیہ الحسن، جناب پروفیسر گیان چند جین، جناب پروفیسر سید محمد عقیل رضوی اور جناب پروفیسر محمود الٰہی کو ان کی مجموعی ادبی خدمات کے اعتراف میں دس دس ہزار روپے کے انعامات دیے گئے ہیں اس کے علاوہ ۱۹۸۹ء میں مطبوعہ اردو کتابوں پر ان کے مصنفین اور ناشرین کو مختلف انعامات دیے گئے ہیں ان کی مختصر فہرست حسب ذیل ہے۔

تین ہزار روپے: جناب پروفیسر نیر مسعود، جناب پروفیسر جگن ناتھ آزاد، جناب غلام ربانی تاباں، جناب ڈاکٹر حنیف نقوی، جناب عبدالقوی دسنوی، جناب ڈاکٹر فضل امام، جناب محمد ایوب، جناب ڈاکٹر اجمل اجملی، جناب ڈاکٹر صبیح اللہ اشرفی اور جناب کلیم بریلوی۔

دو ہزار روپے: جناب وارث علوی، جناب عقیل احمد صدیقی، جناب حکیم منظور، جناب شانتی رنجن بھٹاچاریہ، محترمہ واجدہ تبسم اور جناب سید طلعت حسین نقوی۔

ایک ہزار روپے کے انعامات میں جناب عتیق بلوا اور ابراہیم یوسف کے نام شامل ہیں۔

ناشرین کو انعامات: مکتبہ جامعہ نئی دہلی اور ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس دہلی کو پانچ پانچ سو روپے کے انعامات دیے گئے ہیں۔

ادارہ ان تمام انعام یافتگان کی خدمت میں تہنیت عرض کرتا ہے۔

رزمیہ اپنی جگہ پر خود ایک صنف ہے، اور ہمارے مقصد کے لئے اسمیں تین خصوصیات نمایاں ہیں (۱) ایک قومی رزمیہ ماضی یعنی گوئٹے اور شلر کی اصطلاح میں "مطلق ماضی" رزمیہ کے لئے موضوع کا کام دیتا ہے (۲) قومی روایت (نہ کہ ذاتی تجربہ اور وہ آزاد فکر و تصور جو اس سے پیدا ہوتے ہیں) رزمیہ کے سرچشمے کا کام دیتی ہے۔ اور (۳) ایک مطلق رزمیہ فاصلہ رزمیہ کی دنیا کو معاصر حقیقت سے الگ کرتا ہے

۔۔۔۔ رزمیہ کو باقاعدہ انجام و آغاز سے کوئی خاص سروکار نہیں ہوتا۔ یہ نامکمل بھی رہ سکتا ہے (یعنی کوئی رزمیہ کہاں ختم ہو جائے اس کے لئے کوئی اصول نہیں۔) مطلق ماضی بطور ایک سالم کے یا بطور مجموعۂ اجزا کے، بہر حال پورا ہو چکا ہوتا اور بند ہوتا ہے۔ لہٰذا یہ ممکن ہے کہ اس کے کسی حصے کو اٹھا کر ہم سالم کے طور پر پیش کر دیں۔۔۔ لیکن اس سے کچھ نقصان نہیں کیونکہ سالم کی وضع [illegible] ہر ہر جز میں مکرر نظر آتی ہے اور ہر جز بھی سالم کی طرح مکمل و دائروی ہوتا ہے۔ (یعنی) رزمیہ کی کہانی کو ہم کم و بیش کسی بھی مقام پر شروع اور کسی بھی مقام پر ختم کر سکتے ہیں۔۔۔۔ (مثلاً الیڈ کے لئے) یہ سوالات داخلی اور خارجی سلسلۂ واقعات کے لئے نا ممکن اور غیر اہم ہیں کہ لڑائی کس طرح ختم ہوگی؟ کس کی جیت ہوگی؟ اکلیز کا کیا حشر ہوگا؟ وغیرہ۔۔۔

واقعات کو "جاری رکھنے" کی مخصوص تشویش (پھر کیا ہوگا؟) اور سلسلۂ واقعات کو "اختتام تک پہنچانے" کی مخصوص تشویش (یہ کس طرح ختم ہوگا) صرف ناول میں ملتی ہیں۔ یہ صرف ایسے ہی منطقے میں ممکن ہے جہاں (مصنف / تحریر اور قاری کے درمیان) قرب اور رابطہ ہے۔ جہاں تصویریں دور سے آتی دکھائی دیں (یعنی رزمیہ میں جو مطلق ماضی میں ختم ہو چکا ہے) وہاں "جاری رکھنے" اور "اختتام کو پہنچانے" کی تشویش ممکن نہیں۔ جہاں تصویریں دور سے آتی ہیں (مثلاً رزمیہ میں) وہاں پورا واقعہ ہمارے سامنے ہوتا ہے اور پلاٹ کی دلچسپی (یعنی وہ صورتحال جہاں ہم مستقبل سے واقف نہ ہوں) نا ممکن ہوتی ہے۔ اس کے برخلاف ناول ان ہی معاملات میں قیاس و ظن سے کام لیتا ہے [illegible] ہیں۔ ناول اس معلومات مزید کو استعمال کرنے کے لئے جو مصنف کے قبضے میں ہے مثلاً شکلیں، حیثیتیں، طریقے اور تراکیب استعمال کرتا ہے۔ یہ وہ معلومات ہے جو ناول کے مرکزی کردار کو نہیں ہوتی۔ یہ ممکن ہے کہ اس معلومات مزید [illegible] کو خارجی طور پر استعمال کیا جائے۔ اس طرح کے مصنف بیانیہ میں کچھ ہیر پھیر کرے، یا پھر اس کے ذریعہ کسی فرد کے پیکر کو مکمل کرنے کا بھی کام لیا جا سکتا ہے۔

میخائل باختن
۱۹۷۵ء
ماخوذ

شب خون

مئی تا اکتوبر ۱۹۹۲ء

مدیر، پرنٹر، پبلشر: عقیلہ شاہین — ٹیلی فون: ۳۱۳۷، ۹۶۳۴ — جلد: ۲۵ — شمارہ: ۱۶۵
مطبع : — سرورق: عارف — خطاطا: احمد عباس، سہیل احمد
بارہ شمارے :. ۶۵ روپے — فی شمارہ: چھ روپے — دفتر: ۳۱۳ رانی منڈی الہ آباد

ترتیب وتہذیب

شمس الرحمٰن فاروقی

ایک خط [1]

عبدالعلیم

شبخون ہر مہینے میں ملتا ہے۔ نوازش کا شکریہ میری کاہلی ہے توفیقی ہے کہ اب تک اس کے لئے کچھ لکھ نہ سکا۔ یوں تو آپ کے رسالے میں غالباً نام کی مناسبت سے ایسی بحثیں ہوتی رہتی ہیں جن میں کبھی کبھی خون خرابہ کی نوبت آجاتی ہے لیکن ایک بحث ابھی تک اس سے مستثنیٰ ہے اور وہ ہے انگریزی اصطلاحات یا نیم اصطلاحات کے اردو میں ترجمے کی بحث اس سے مجھے بھی تھوڑی سی دلچسپی ہے۔ آج صرف ایک لفظ کے بارے میں کچھ عرض کرنا چاہتا ہوں۔

(۱) Understatement کا ترجمہ ایک صاحب نے "تقلیل الفاظ" کیا ہے، دوسرے صاحب نے "تحت البیان" تجویز کیا ہے اور تیسرے صاحب کا خیال ہے کہ اس کا مفہوم ایک لفظ میں ادا نہیں ہوسکتا اس کے لئے فقرہ یا جملہ درکار ہے۔ انھوں نے جو مثالیں دی ہیں ان میں سے ایک ہے "غیر مبالغہ آمیز اظہار" اور دوسری "اصل سے کچھ کم کرکے بیان کرنا"۔

(۲) "تقلیل لفظ" تو بدیہی طور پر ناموزوں ہے، اس لئے کہ سوال الفاظ کی تعداد کا نہیں ہے بلکہ بیان کی کیفیت کا۔

(۳) "تحت البیان" میں یہ دشواری ہے کہ "تحت" اور "فوق" کے الفاظ سطح کے اظہار کے لئے استعمال ہوتے ہیں اس لحاظ سے Sub-conscious کا ترجمہ "تحت الشعور" ایک حد تک مناسب ہے اور اسی طرح Super-natural کا "مافوق الفطرت" [فوق البشر بمعنی Superman مجھے پسند نہیں ہے۔ اس میں بھی وہی دشواری ہے جو "تحت البیان" میں۔ اس کے برعکس اگر ہندی کا لفظ "مہا مانو" اردو میں بھی استعمال کیا جائے تو کیا مضائقہ ہے؟]

(۴) Understatement کا مفہوم ادا کرنے کے لئے شاید مندرجہ ذیل مصرعہ (تھوڑی سی تحریف کے ساتھ) موزوں ہوگا:
"اک بیاں جو بظاہر بیاں سے کم ہے"
سوال یہ ہے کہ کیا اس مفہوم کو ایک مرکب لفظ سے ظاہر کیا جا سکتا ہے؟

(۵) Understatement کے قبیل کے دو لفظ اور بھی انگریزی میں رائج ہیں Overstatement اور Misstatement۔ آخرالذکر کا ترجمہ "غلط بیانی" اردو میں موجود ہے۔

(۶) اردو کے مندرجہ ذیل الفاظ شاید اس بحث میں مدد مل سکے۔

کم گوئی، بسیار گوئی یا پر گوئی

(۷) مندرجہ بالا نکات کو پیش نظر رکھ کر اگر ہم Under-statement کو "کم بیانی" اور Overstatement کو "پر بیانی" یا "بسیار بیانی" سے تعبیر کریں تو شاید غیر مناسب نہ ہوگا۔

Inspiration کے بارے میں بھی کچھ کہنے کو جی چاہتا ہے مگر باقی آئندہ۔

علی گڈھ

عبدالعلیم

---

[1] یہ خط ڈاکٹر علیم کے انتقال کے بعد ان کے کاغذات میں ملا۔ غالباً علیم صاحب یہ خط سپرد ڈاک نہ کر سکے۔ ہمیں یہ خط جناب عابد سہیل صاحب کے توسط سے موصول ہوا

ادارہ

غزل

محمد علوی

بچا کے رکھ خوشی گھر کے لئے بھی
شکن اک آدھ بستر کے لیے بھی

کوئی رنگین پیکر وادیوں میں
ذرا سا رنگ منظر کے لیے بھی

کئی طیارے اڑتے ہیں فضا میں
ئی پرواز اندر کے لئے بھی

رگوں میں جم کے رہ جانے سے پہلے
ہو تھوڑا سا خنجر کے لئے بھی

کسی کی یاد تنہائی میں علوی
کوئی کشتی سمندر کے لئے بھی

محمد علوی

پلین میں

پیٹی باندھتے ہوئے
اچانک خیال آیا
یہ پلین کریش بھی ہو سکتا ہے!
اور خوف کا بھیانک چہرہ
کوک پیٹ سے جھانکنے لگا!
ایسے میں
مسکراتی ہوئی
ہوسٹس پر نظر پڑی
تو دل نے کہا
بوڑھے آدمی
اسے دیکھو
یہ لڑکی
روز اڑان بھرتی ہے
یہ ڈرتی ہے!

خلا میں

میں خلا میں چل رہا ہوں
اور زمیں نیچے
بہت نیچے
ہزاروں میل نیچے
بلب کی مانند جگ مگ کر رہی ہے
اور سر پر آسماں ٹھہرا ہوا ہے
اور میرے ذہن میں
روشنی اتنی ہوئی ہے
کہ اندھیرا اور بھی گہرا ہوا ہے!!

محمد علوی

آنگن میں

آنگن میں کچھ پودے ہیں
پودوں پر کچھ پھول کھلے ہیں
پھولوں پر دو چار تتلیاں
بیٹھی پنکھ ہلاتی ہیں
ہم انکو دیکھیں کہ نہ دیکھیں
پت جھڑیں یاد آتی ہیں!

شہر میں

کہیں بھی جاؤ کہیں رہو تم
سارے شہر اک جیسے ہیں
سڑکیں سب سانپوں جیسی ہیں
سب کے زہر اک جیسے ہیں!

ٹرین میں

سچ تو یہ ہے دوڑتی کم ہے
شور بہت کرتی ہے
دور دور لے جاتی ہے پر
بور بہت کرتی ہے!

غزلیں

ظفر اقبال

خوش ہیں الفاظ معانی کے بغیر
مچھلیاں پھرتی ہیں پانی کے بغیر

ایک آغاز ازل سے بھی پرے
ایک انجام کہانی کے بغیر

رنگ پرواز سے خالی تھے وہاں
چال دیکھی ہے روانی کے بغیر

کوئی دے گا نہ سراغ اس کا یہاں
ڈھونڈیے اس کو نشانی کے بغیر

توڑ میرا بھی ہے موجود کہیں
یعنی میں بھی نہیں ثانی کے بغیر

دل کو اب یاد بھی آتا نہیں وہ
ٹھیک ہی یاد دہانی کے بغیر

خود کو پہچان نہیں سکتا ہوں
اپنی آشفتہ بیانی کے بغیر

اپنے دل میں بھی نہیں جا سکتا
اب تو میں نقل مکانی کے بغیر

سر پہ ہے بوجھ محبت کا ، ظفر
لیکن اس بار گرانی کے بغیر

غزلیں

ظفر اقبال

کبھی چھپ کے اور کبھی آشکار میں آئے گا
وہ سوار خواب کسی غبار میں آئے گا

جو رکے ہوئے ہیں وہ گل کھلانے کے واسطے
اگر آ سکا تو اسی بہار میں آئے گا

جو نہ آئے گا تو بتائے گا کوئی وجہ بھی
چلو کچھ مزہ تو اس انتظار میں آئے گا

نہ تو اس طرف نظر آئے گا نہ ہی اس طرف
وہ ہوائے وصل کے آر پار میں آئے گا

ابھی زاویے ہی نہیں درست نگاہ کے
اسے رک کے دیکھنا جب مدار میں آئے گا

کوئی اور اس کے سوا نہ ہوگا کسی طرف
وہ اگرچہ بے حد و بے شمار میں آئے گا

ابھی دسترس میں نہیں تو رنگ ہی اور ہیں
وہ کچھ اور ہوگا جب اختیار میں آئے گا

سو رواں کرے گا رگوں میں رکتا ہوا لہو
کوئی آفتاب سا برف زار میں آئے گا

کسی دن تو کھلے گا وہ فریب وفا ظفر
کسی روز تو مرے اعتبار میں آئے گا

ظفر اقبال

دل فسردہ جو اتنا خبر سے خالی ہے
مسافری میں ہے لیکن سفر سے خالی ہے

یہ ممکنات سے باہر نہیں، مگر، فی الحال
یہ خاک زار تری رہگذر سے خالی ہے

کبھی کبھی کا غنیمت ہے دیکھنا بھی ترا
اگرچہ یہ بھی بظاہر نظر سے خالی ہے

ہمارے جام طلب کا معاملہ ہے عجب
کہ یہ ابھی سے نہیں، عمر بھر سے خالی ہے

کچھ اس میں رنگ ریا کی رمق نہیں شامل
بیاں اسی لئے اپنا اثر سے خالی ہے

ہمارے نامۂ اعمال میں لکھا ہوگا
ہرا بھرا یہ شجر کیوں ثمر سے خالی ہے

یہ کن ہواؤں سے معمور ہیں مرے شب و روز
اگر یہ سارا بیاباں خطر سے خالی ہے

میں اب تو جیسے بھٹک بھی کہیں نہیں سکتا
کہ میری راہ غبار ہنر سے خالی ہے

فریب خوردۂ ظاہر ہیں اہل دل' ورنہ
میں وہ صدف ہوں ظفر جو گہر سے خالی ہے

حمل سرا

ساقی فاروقی

دادی امّاں
(بستی کے سب سے ممتاز
گھرانے کی بیٹی....
سب سے معزز
آنگن کی دلہن
ماشاءاللہ
ستر کے پیٹے میں ہونگی)
اپنا استحقاق مانگتی ہیں....
دادا جان کہ
دس کم ساٹھ برس تک ان سے
اندھی گھپ کالی راتوں میں
چھپ چھپ کر ملنے آئے
بیوی کی زرخیز آنکھوں میں
صرف اولادِ نرینہ کے
خواب اگا کے چلے گئے....
یہ شوہر کے رستے میں
حائل نہ ہوئیں
دل کے ٹکڑے
ہوسٹلوں میں پلے بڑھے
حیف کہ ان کے دکھ سکھ میں
شامل نہ ہوئیں
دادا جان کی سخت طبیعت نے
اس کا موقع ہی نہ دیا

یہ وہ ناطق
جو خاموش رہیں
اس نازیبا خاموشی میں
آگ لگانے کے دن آئے
اب اپنے چقماق مانگتی ہیں ۔۔۔
انکے اندر تنہائی کا زہر اترتا چلا گیا
(اور زمانہ
اردگرد سے
پرچھائیں کی طرح گزرتا چلا گیا)
سوگ میں ہیں
تریاق مانگتی ہیں ۔۔۔
ایک جنم تک
اندھی گونگی بہری بن کے
اپنے ہی گھر میں بے دخل
بے قدری کے "سخی حسن"[1] میں دفن رہیں
آج نئے آفاق مانگتی ہیں
دادی اماں طلاق مانگتی ہیں

1۔ کراچی کا ایک قبرستان

کچرے کے ڈھیر پر

افتخار جالب

-اچھا تمہیں ایسا ہی لگتا ہے، حیرت ہے -
کل میں اچانک جاگ اٹھا تھا
ایک لہر
بھگو رہی تھی، تمہارے روشن روغن ماتھے کو
سمندر سے اٹھتی، دل میں سنسناتی
آنکھوں سے لپٹ کر
گردن کی زنجیر سے جھولتی
چھپ چھپ جاتی چھب دکھلاتی گدگدی کرتی
ڈھیروں چڑھتے چاٹتے برسوں کی گل پاشیاں
تیرے آمنے سامنے، دائیں بائیں قدموں کے نیچے
کیا مانگتا؟ انی سادگی سا کچھ نہیں
میں بولے جیون ساگر ڈولے تیرے چلنے میں
دھرت آکاش ہلے تیرے چلنے میں کیسی جیوتی ہے۔
میں بولے تو بین سمان دھیان سے جائے
پھر کبھی نہ آئے ... اک کوندے موافق بے خبری میں پک پک رہ جائے
میں بولے صدقے جاناں، تیری ٹھنڈک عرش سے اتری
کچرے کے ڈھیر پر، مقدروں کی بات ہے، پگلے! حشر دیہاڑ آباد
میں بولے، میں بولنے اور کیا بولے
- ادے گینڈے تری لگاتا ... باز آ دُ، ابھی چھوڑ دو بھی، شالا شاد رہو

تمھاری نگاہوں کے اوجھل میں

افتخار جالب

-خواب ایسے میں تمہاری ملاقاتیں جھلملاتی ہیں -
ابر آلود موسموں میں ہوا کی سرگوشیاں
ہر روز یہی کہتی ہیں، کتنے اچھے تھے! . . . کون ؟
کوئی بھی تو نہیں، اپنے آپ سے
بات ہوتی ہے محض لمحہ بھر کو
گمان بھی نہیں ہوتا کہ تو جاتی ہوگی
جکڑ لیتی ہے آناً فاناً آلیتی ہے
موت نہیں! ایک خوشبو . . موت تلک کی
ہم کہتے ہی رہتے ہیں کہ ایسا کیسا کھٹکا
اجنبیت ہی تو ہے، تمہیں کیا خبر
قربت سے دل گداز ہوتا جاتا ہے
آپ ہی آپ تمہاری نگاہوں کے اوجھل میں
ایک سناٹا ساتھ ساتھ چلتا ہے
محبت کی تنہائی گونجنے لگتی ہے
کوئی آنکھ اچانک دیکھتی ہے
بھائی بدصورتی، کہو کیسی رہی ؟

ننگے خلاؤں کے آئینوں کی وسعتوں میں

افتخار جالب

اپنی بستیں گمانیوں اندر
شک شبہوں کی شول بلیز رنگ، چھینا جھپٹی، پراسٹی چیوشن

چاول چنتے کبھی آٹا گوندھتے، کبھی کبھی سل بٹا چلاتے
کھانا پکنے کی گھولو خوشبو، پوتڑے دھونا
اماں کے سر سے جوئیں نکالتے
بچے ادھر ادھر لتے جاتے ہیں اس جیون کے
ہمسایگی جھینا اس کے علاوہ ہے...
سیر تفریح، تواضع خاطر، کپڑے جیولری
یعنی آپا کے لٹریری میک اپ سے آراستہ باجی کی پیراڈ سہیلیاں
ہولا دیتے ہیں تمام انہیں کے کتنی عمودم سے آڑے ترچھے
رابطوں والے فیشن
کیوٹ سا ای طفلی بندایاں ہی لے لیتا ہے

ہمیں کیا لینا اپنی تو بس کھیاں مارتے مارتے جوئیں نکالتے
بیٹھے ہیں کمبلی گھما ڈ... کھرکتے کھرکتے چنڈیاں پڑ گئیں

رکا نہیں جاتا

ساس کو آیا لوگ سنبھالتی ہے وہی نوکروں والی دال دپال
کھاتے تو ہم بھی وہی ہیں لیکن عزت سے... کیوں جی اماں؟
بہو، رجھ گئی ہو تم، چھین جھپٹ میں گتھم گتھا
اب کنگھی کر دو

یا پولر دیسرن ملکشن کا ڈیزائن تو آئیڈیو لاگ ہے
تازہ بتازہ سائیکی ساز لباس کا
پور نو کی ہر آن بدلتی لذتوں سے بنچے لگاتا ہے
روح کا سارا اسکیو لیچر، وارفتگی میں
اپنے سامنے اپنے کپڑے اتارتا ہے، ہر پینگ ٹوم
اسٹرپ ٹیز کی پراییویسی کو
باطن کے خودساختگی کے مصرف سے
اپنی مجبوباؤں کی ماڈلنگ کرتا ہے
ننگے خلاؤں کے آئینوں کی وسعتوں میں

جوگندر پال

کہانی کار بابا اپنے آخری دموں پر تھا

اس نے اتنی کہانیاں لکھی تھیں، جتنے اس کی گھنی داڑھی کے بال، مانو اس کی باتیں منہ سے نکل کر داڑھی کے چہرے میں اُگ گئیں، حتیٰ کہ اس کی پہچان بس اس کی یہی داڑھی ہو کر رہ گئی، وہ خود آپ نا معلوم کہاں غائب تھا۔

کہانی کار بابا ہمیشہ اوروں کو جیا کرتے تھے۔ ہاں (!) کے سوا جنہیں بھوگ بھوگ کر اس نے اپنی ساری کہانیاں لکھی تھیں اور اب وہ آخری سانس لے رہا تھا۔

مگر اس نے اپنی زندگی جی ہی کب تھی جو اس وقت مرتے سمے لگتا کہ وہ اسے کھو رہا ہے۔ اس نے تو ساری عمر اس بات پر زور دیا کہ کوئی تیری میری نہیں، اسی کی ہے جسے کوئی سانس لے رہا ہو۔ تب جو بھی دل میں سما کر خون صاف کرنے لگے، اس وقت وہی ہوتا ہے۔ تم نہیں، تو میں کون؟ جس جس مورتوں میں بھی، ہی کشن چند بھی وہی، رحمٰن بابو بھی وہی ۔۔۔ اپنے بیچ میں خود۔

اسی لیے کہانی کار بابا ہر آواز پر اٹھ کھڑا ہوتا۔

"آیا!"

اور جب آواز دینے والا اسے دیکھ کر کہتا کہ میں نے آپ کو تو نہیں بلایا، تو وہ اسے ہنس کر جواب دیتا۔ "ارے ہاں، بوڑھا ہو گیا ہوں، سو یہی نہ رہا کہ میں تو کہیں گیا ہوا ہوں۔"

بابا کا مطلب اسے پاگل سمجھ کر مسکرانے لگتا۔ "کہاں، بابا؟"

"کیا پتا کہاں، بابا! میں اپنے آپ کو بتا کر تھوڑا ہی کہیں جاتا ہوں۔"

یہی وجہ ہے کہ کہانی کار بابا اکثر جب اپنے کتے موتی کے بیچ سامنے ہوتا تو وہ بھونک بھونک کر اسے گھر کے کونے کونے میں ڈھونڈ رہا ہوتا۔ ابھی کل پرسوں بھی موتی بے چارا ایسی ہی آسیبی واردات سے دو چار تھا اور کہانی کار بابا پریشان تھا کہ کتے کو کیسے سمجھائے کہ اس کا موجی بابا کہیں گیا ہوا ہے۔

"وہوں! ۔۔ وہوا ۔۔"

"ارے بھئی، کب تک بھوک کے پیٹ بھونکتے رہو گے؟ آؤ، یہ کھا لو، بڑا مزیدار گوشت ہے۔"

"وہوں!"

"بابا کے ہاتھ سے کھاؤ گے؟" بابا بے بس ہو گیا۔

"ہاں، میں ہوں کیا، جو میرے ہاتھ سے کھاؤ گے؟ مگر بیٹا جو بھی ہوں، بابا کے ہی بدن کا رکھوالا ہوں۔ اسے نہیں موتی، بابا کو کیا خبر، میں اس کے بدن کی دیکھ بھال کرتا ہوں، اسے تو اپنے بدن کی بھی خبر نہیں۔ بس جس بدن میں بھی رات آئے وہ وہیں لمبی تان لیتا ہے ۔۔۔ ہاں، اسی لیے تو کہہ رہا ہوں، لو کھا لو اور اس ہرجائی کا انتظار مت کرو ۔۔"

"وہوں! ۔۔ وہوا ۔۔"

"نہیں موتی، ہم خواہ مخواہ اپنے اوپر طاری کیے رکھتے ہیں کہ ہمیں اس کا یا اُس کا انتظار ہے۔ انتظار دراصل ہمیں اسی کا ہوتا ہے جو آ جاتا ہے۔ ہاں بھائی، انتظار دراصل تمہیں میرا تھا، یعنی کسی کا بھی نہیں، کیونکہ میں کوئی

جی نہیں ۔۔۔ ہاں بابا، میں بابا نہیں ہوں، اگر تمہیں تو صرف کھانا کھانا ہے سو کھاؤ ۔۔ لو، کھاؤ ۔۔ بھونک بھونک کر ہی کھاتے جاؤ، ورنہ جیو گے کیسے؟ ۔۔۔ ہاں بابا، مرنا بھی چاہتے ہو تو کھاؤ بغیر مرو گے بھی کیسے؟ ۔"

"وہوں! ۔۔"

"تم سب کتے ہو! میری باتیں تمہاری سمجھ میں کیسے آئیں!" کہانی کار بابا نے موتی کو پیار سے گود میں لے لینا چاہا مگر وہ بدستور بھونکتے ہوئے پیچھے ہٹ گیا: "ٹھیک ہے موتی، نہ آؤ ۔ میں کوئی ہوں ہی نہیں تو میری گود کہاں ہوگی!

۔۔ پر مجھے سن تو سوا درجتنا سمجھ میں آتا ہے اتنا ہی تو لو ۔۔ ہاں، تو میں تمہیں کیا بتا رہا تھا؟"

"وہوا! ۔۔"

"ہاں جی! ۔ تم تو واقعی موتی ہو موتی!" اور سوچے بغیر سمجھ جاتے ہو۔ بالکل ہی! ۔۔ نہیں بھئی، وہ تو میں نے یونہی تمہیں کھلانے کی خاطر کہہ دیا تھا کوئی کھانے سے زندہ رہتا ہے، نہ نہ کھانے سے مرتا ہے ۔ میری طرف دیکھو، سات برس ہوگئے میں نے کچھ نہیں کھایا، پھر بھی دیکھو، تمہارے سامنے زندہ بیٹھا ہوں ۔ نہیں بھائی، یہ تمہارے کہانی کار بابا کو تو اپنے تن کی بھی سدھ نہیں، وہ مجھے کھانے پینے سے کیوں روکے گا؟ ۔ نہ، تو ۔۔ میں تو چاہوں تو تمہارے بابا کے بدن کو بھی اڑا لے جاؤں ۔ تمہارے بابا کا سب کچھ میرا ہے پر میں کوئی ہوں ہی نہیں تو تیرا میرا کیا؟

۔۔ کچھ رہے ہو نا! ۔"

"وہوں! ۔ وہوا ۔۔"

"ہاں ٹھیک ہے ۔ کچھ کر بھی ہمیں بھونکنا ہوتا ہے اور نہ کچھ کر بھی ۔ جی بھر کے بھونک لو اور بھونک بھونک کر تھک جاؤ تو کھانے پر منہ جھکا لو ۔ بڑا مزیدار گوشت ہے ۔۔ نہیں، میں نے کبھی نہیں کھایا مگر بابا کھاتا ہے تو اس کا ذائقہ میرے منہ میں بھر آتا ہے ۔"

مگر یہ تو آپ کو یہ بتا رہا تھا کہ کہانی کار بابا آخری دموں پر آ پہنچا ہے اور اس کا کتا موتی اس وقت اپنی پچھلی دو ٹانگوں پر اس کے بستر کی پائنتی فرش پر بیٹھا ہے اور کہانی کار بابا نے اپنی ساری طاقت اور ممتا کو آنکھوں میں سمو کے بے زبان جانور کی جانب دیکھ رہا ہے:

اور آنکھیں بند ہونے سے پہلے اسے یکبارگی لگا ہے کہ اس کا دم نکل آیا ہے اور ۔۔۔

اور پھر جانے کہانی کار بابا نے آخری ہچکی لی ہے یا موتی نے منہ سے نرم سی بھونک برآمد ہوئی ہے جس کے بعد جانور کی طرح اٹھ کر دو ٹانگوں کی مانند ٹانگوں پر رقص کرتے ہوئے باہر نکل گیا ہے ۔

عذرا عباس

کسی پر بھی ناگہانی آسکتی ہے۔

اس پر جو بہت گھنے پیڑوں کی شاخوں میں ادھر سے ادھر پھدکتا پھر رہا تھا بہت دنوں سے رنگ بدل بدل کر رہ رہا تھا۔ اور آج رات کے اندھیرے میں ننھے بجلی کے تاروں پر بلب جل رہے تھے وہ اپنی گردن اچکا اچکا کر بلب کو زمین گھورتے ہوئے دیکھ رہا تھا۔ ہوا چلتی تو تار ہلتے اور بلب ہل جاتا۔ وہ پھدک کر دوسری شاخ پر بہت اچھا لگ رہا تھا اس نے یہ روشنی آج پہلی بار نہیں دیکھی تھی۔ اکثر یہ بلب جل جاتے تھے۔ اکثر اندھیرا بھی رہتا۔ لیکن جب کبھی یہ بلب جل جاتے تو وہ یہاں اتنے قریب نہیں ہوتا دور کہیں کسی درخت کی شاخ پر ننھے ننھے کیڑوں کو ہضم کرنے میں مصروف ہوتا۔

لیکن ایکا ایکی یہ کیا ہوا۔ بچوں کے قہقہوں کی آوازیں اور شور اب وہ بلب نہیں دیکھ رہا تھا ادھر سے ادھر بہت سے بچے بھاگ رہے تھے وہ اُن کے ہاتھ میں ننھی سی گول کوئی چیز... سفید گول گول لڑھک رہی تھی ادھر ادھر اور کبھی تو بالکل اس کے منہ سے چھو کر گزر جاتی۔ اسے ایسا لگا جیسے وہ ان بچوں کے کھیل میں شریک ہے۔ جب بچے اس گول گول سفید چیز کو اوپر اچھالتے تو وہ بھی اس کے قریب ہونے کے لئے اچھل کر اس شاخ تک جا پہنچتا جس کو وہ سفید چیز چھو رہی ہوتی۔

وہ خوش ہو رہا تھا ان بچوں کو پتہ ہی نہیں تھا کہ وہ ان کے ساتھ کھیل رہا ہے سفید گول گول چیز ٹپک ٹپک زمین پر گرتی اور اوپر ہوتی کبھی ایک ہاتھ میں کبھی دوسرے میں لگتی اس کے منہ کو چھوتی ہوئی... لیکن ایک دم اچانک وہ سفید سفید گول چیز اس کے سر سے ٹکرا کر اوپر آ کر گھنے پتوں میں اٹک گئی... بچے ادھر ادھر اوپر نیچے ڈھونڈنے لگے ایک شور سا ہا ہا کا اٹھا۔ اور پھر تجسس کہاں گئی کہاں ہے۔ اوپر رہ گئی وہ بہت خوش ہوا وہ ان کے کھیل میں شریک تھا اور گول گول سفید چیز اس کے سر کے اوپر لٹکی تھی بچے اچھل اچھل کر بہت سی چیزیں اچھال رہے تھے اور درخت کو ہلانے کی کوشش کر رہے تھے کہ وہ گول گول چیز گر جائے۔ لیکن وہ چیز وہیں اٹکی تھی وہ خوش ہو رہا تھا۔ یہ پہلی بات۔ وہ خوش ہو ہو کر رنگ بدل رہا تھا۔ زندگی میں کبھی اس نے اتنے رنگ نہیں بدلے تھے جتنے آج بدلے تھے۔ آج وہ بہت خوش تھا تمام زندگی اسے ان درختوں کی چھالوں میں چھپ چھپ کر گھس گھس کر گزاری تھی کیڑوں کو ہضم کرتے ہوئے ایک جیسی بے مزہ... یا کبھی کبھی ان جلتے ہوئے بلبوں کو دیکھ کر لیکن اف کتنا مزہ آیا تھا۔ ابھی وہ یہ سوچ ہی رہا تھا کہ کہیں سے اس کے پاس کوئی سخت چیز ٹکرائی وہ سنبھل نہ سکا۔ شاخ سے نیچے بچوں کے پاؤں کے پاس وہ بوکھلا گیا وہ بچے حیرت اور خوف سے اسے دیکھ رہے تھے وہ سب ایک ساتھ اس پر جھپٹے... اور وہی شور جو اسے اچھا لگا تھا لیکن یہ شور اس کے سر کے اوپر ایسا لگا جیسے کسی نے بہت سے پتھر مارے ہوں۔ وہ بھاگا... گول دائرہ میں... بچے اسے گھیرے ہوئے تھے کوئی چیز ایک بار پھر کہیں سے اس پر گری... اور... شور... وہ وہاں سے نکل نہیں پا رہا ہے۔ بچے گول گول سفید چیز بھول کر اس کو نشانہ بنا چکے تھے۔

وہ بھاگ رہا تھا بچے اس کے پیچھے دوڑ رہے تھے وہ ہانپنے لگا وہ جان چکا تھا یہ اس سے موت کا کھیل کھیل رہے ہیں۔ نکلنے کا کوئی راستہ نہ تھا... یہ کھیل اچانک ختم ہو گیا تھا۔ ایک پھر کوئی سخت چیز اس کے جسم سے ٹکرائی اس کے سر کا ٹکڑا سا ٹوٹا خون نکلنے لگا... وہ بے دم ہو کر... زمین سے چمٹ گیا۔ ایک بار اس کا دل چاہا جست لگا کر اوپر پتوں کو پکڑ لے... لیکن اس کی نظر گول گول سفید چیز سے ٹکرائی۔ اسے لگا جیسے وہ گول گول سفید چیز اپنے بچوں کو اس سے کھیلتے ہوئے دیکھ رہی ہے۔

چوہے کو کیسے مارا گیا

عذرا عباس

چوہے کو مارا نہیں گیا
وہ اپنی موت آپ مر گیا

مرنے سے پہلے وہ جانتا تھا کہ موت اس کی گھات میں ہے وہ سب موت کی شکل میں اس کے اردگرد جال بن رہے تھے وہ جب کسی کے پاؤں سے ٹکرا کر گزرتا' وہ چونک جاتے اور زور سے اپنا پاؤں زمین پر دے مارتے۔ گویا وہ ان کے نیچے اب آیا کہ جب۔ لیکن وہ ہر مرتبہ بچ نکلتا۔

ایک دن وہ بڑے سے ہال میں گھس گیا۔ وہ اپنے خوش رنگ لباس میں جوڑوں کی شکل میں بیٹھے تھے اور خوش گپیاں کر رہے تھے ان میں سے بہت سے بوس و کنار میں اور بہت سے پینے پلانے کے شغل میں تھے۔

وہ روشندان سے داخل ہوا۔ ان کے درمیان رکھا ہوا بڑا کیک وہ سمجھ گیا تھا آج یہ پہلے سے زیادہ اس کے دشمن ہو جائیں گے لیکن اس نے تہیہ کر لیا تھا ان کی مستی میں دخل ضرور دے گا۔ وہ آہستہ سے روشندان کے پٹ سے سرسراتا ہوا اس کے برابر بیٹھے ہوئے "اس کے کزن کے جوتے کی ایڑی سے خود کو گھسیٹتا ہوا پھدکا" اور بڑی میز کے کونوں کونوں گھومنے لگا۔ پھر وہ اس کیک کے بیچوں بیچ کھڑا ہو گیا جو ان سب نے بڑی محنت سے بنایا تھا جو بوس و کنار میں مشغول تھے اور اب ایک دوسرے پر اپنے لعاب تھوپ رہے تھے۔ ان میں سے ایک کی نظر اچانک اس پر پڑی۔ وہ اپنی زبان اسی طرح کھینچتے ہوئے جیسے اس نے اپنے ساتھی کے منہ میں دی ہوئی تھی، کھڑا ہو گیا۔

او... او... سب نے چونک کر دیکھا
چوہا کیک پر ٹھمک رہا تھا۔

چوہے نے چبا کر ایک گالی ان کے لیے نکالی۔ اب انھیں میرے جسم کی خوشبو سے لتھڑا ہوا یہ کیک کھانا ہوگا یا پھر وہ اسے میرے لیے پھینک دیں۔ یہ مجھے مارنے کی کیسی کیسی ترکیبیں سوچیں گے۔ واہ۔ وا۔ لیکن اسے یقیناً وہ ایسی کوئی موت نہیں مرے گا جیسی انھوں نے اس کے لیے سوچ رکھی ہے وہ ٹھمک رہا اور وہ سب اپنے کیک کی بربادی پر چیخ رہے تھے کسی نے اپنی جیب میں ہاتھ ڈالا اور... چوہا کہاں تھا؟ وہ سب کیک کی طرف دوڑ پڑے۔ چوہا خود حیران تھا۔ وہ کریم کی تہہ میں دھنس کر حیران تھا۔

اس سے پہلے کہ وہ آئیں، چوہا کیک میں ایک لمبا سوراخ کرتا اور مجمع میں گھبرائی ہوئی سینیا کے فراک پر چڑھ کر اس کے سرخ اور سنہری گھیرے کو سانتا ہوا وہاں سے بھاگ نکلا۔

چوہے کی ان سب حرکتوں سے وہ نالاں تھے۔ انھوں نے اپنی اپنی کوٹھیوں کے درازوں کو چوہے دانوں سے بھر دیا۔

اور بہت سے چوہے مارے گئے لیکن وہ اسی شان سے دندناتا رہا اور زندہ آخر انھوں نے ایک میٹنگ میں یہ طے کیا کہ اس چوہے سے نجات کا کوئی طریقہ نہیں ہے۔ کچھ عرصے کے لیے وہ اس علاقے سے چلے جائیں۔

پھر وہ سب چلے گئے۔

اب چوہا اکیلا تھا۔ ان کے گھروں کے چوہے دان ہٹ چکے تھے وہ خالی کمروں میں دالانوں میں اداس پھرتا اس کی ساری شوخیاں دھری کی دھری رہ گئی تھیں سب چاہتیں اور تمام نفرتیں جو ان حرامزادوں کے لیے اس کے دل میں تھیں

پھر ایک دن وہ خود دانی میں دب کر مر گیا
چوہے کو مارا نہیں گیا

پاسپورٹ

خالدہ حسین

ڈبو کی موت کا واقعہ ایک مدت تک آنے جانے والوں کو سنایا جاتا رہا۔ ایسے میں آسمان یکدم چپ سادھ لیتا اس روز تیرتی چیلیں ساکت ہو جاتیں اور درختوں کی شاخیں جھک آتیں۔ سارے میں کچھ نارنجی مائل روشنی گھلتی محسوس ہوتی اور ایک لق و دق میدان، کہ جس کا اور نہ چھور، اس کی آنکھ سامنے کھلتا، چھپ جاتا۔ بڑا مانوس مگر گم سم شدہ اسے اپنی باہوں کے روئیں تک تک اٹھتے محسوس ہوتے۔

ڈبو جب صرف ڈی کلاس کتا تھا کہ خود بخود گیٹ پر آن بیٹھنے لگا۔ ایک بار تاؤ جی نے سوکھی روٹی کا ٹکڑا ڈال دیا۔ پھر وہ اپنے مقررہ وقت پر آ کر وہاں بیٹھ جاتا۔ قدرے انتظار کھینچتا، پھر ایک روتی ہوئی آواز گلے سے نکالتا۔ کوئی نہ کوئی بھی بچی روٹی لے کر دوڑتا۔ پھر اس نے ایک ایک قدم حدود کو توڑنا شروع کر دیا۔ دھیرے دھیرے اس کا آسن برآمدے کی سیڑھی بن گیا۔ اب تاؤ جی دودھ پانی میں ڈال کر روٹی دینے لگے، اور برابر کی سطح پر اس سے مکالمے کی رسم ڈالی۔

"لے کھا لے۔ آج تیری دعوت ہے۔ اوں ہوں، یہ چیچڑ کہاں سے آیا؟ بڑا آوارہ مزاج ہے بھئی، ہیں!" اب وہ چھٹی سے اس کی بھوری کھال صاف کرتے نظر آتے۔ ایسے میں وہ اپنا مبہوت سا منہ ان کے پاؤں سے رگڑے جاتا۔ رہ رہ کے اس کی کھال میں کپکپی دوڑتی اور دم کا پھندنا بری طرح ہلتا رہتا۔ پھر وہ خانہ باغ کے انار تلے بیٹھنے لگا۔ انہی دنوں معلوم ہوا کہ آوارہ کتوں کو مارنے کی مہم زوروں پر ہے۔ میونسپلٹی کی گاڑیاں سڑک کنارے پڑے مردہ کتوں کو لاد لاد کر لے جاتی تھیں۔ تاؤ جی نے اب ایک سستا سا چاکلیٹی رنگ کا پٹا ڈبو کے گلے میں ڈالا۔ دراصل اس پٹے کے بعد ہی اس کا نام ڈبو پڑا۔

اس کی آوارہ مزاجی سے تنگ آ کر تاؤ جی نے اسے زنجیر کرنا شروع کر دیا۔ ہوتے ہوتے وہ تاؤ جی کے معمولات کا حصہ بن گیا۔ دن کا اکثر حصہ ڈبو بندھا رہتا۔ عصر کے بعد تاؤ جی مسجد سے لوٹتے تو اس کی رہائی ہوتی۔ کیسی کیسی اچھل کود مچاتا۔ پچھلی ٹانگوں پر کھڑا ہو کر دستیاں ہلا ہلا تاؤ جی کے گلے لگنے پہنچ جاتا۔ ایسے میں ہم سب ڈرائنگ روم کے جالی کے دروازے سے لگ کر کھڑے ہوتے۔ تاؤ جی نہایت دوستانہ لہجے میں سمجھاتے۔

"او یار، یوں نہیں کرتے، شاباش! چل ذرا گھوم پھر آ۔ جا۔" وہ دم ہلاتا گیٹ کی طرف چل دیتا۔ آنے جانے والوں نے سختی سے نوٹس لیا۔

"کتا پال لیا ہے۔ نجس جانور ہے۔ اس گھر میں رحمت کے فرشتے نہیں آتے جہاں کتا ہو۔"

"رحمت کے فرشتوں کے لئے دوسرا گیٹ ہے۔" تاؤ جی نہایت سنجیدگی سے اطلاع دیتے۔

ڈبو کے آنے سے اتنا فرق ضرور ہوا کہ تقریباً گھنٹی بجا کر مانگنے والے اور گھروں کے پتے پوچھنے والے بالکل غائب ہو گئے۔ اس کی سہیلیاں پہلے فون پر اطلاع دے دیتیں "ہم آ رہے ہیں۔ وہ تمہارا ڈبو نام تو نہیں پوچھے گا؟"

یہ انہی دنوں کی بات ہے جب وہ کمزور ڈی کلاس ڈبو، دودھ

کھا کھا کے خوب موٹا ہو گیا تھا اور اس کی کھال سفیدی کی مانند چمکنے لگی تھی۔ اس کی سرمئی آنکھیں، روشن و چمکتی، آپس میں جڑتی بڑی بھوؤں داڑھی سے ہر ایک کو دیکھتیں، اور بات بات کو سن گن لیتیں۔ زور آور ایسا ہو گیا تھا کہ اکثر تاؤجی کے قابو میں نہ آتا۔ لنگڑ زنجیر کھینچتے، ان کو بھی گھسیٹ لے جاتا۔ عجب عجب طرح کی آوازیں نکالنا اس کا مشغلہ بن چکا تھا جس روز وہ زیادہ بدتمیزی کرتا، تاؤجی اس کی پابندی کے وقت میں اضافہ کر دیتے وہ مالی کو حکم دیتے۔ "آج اس کو پانچ نہیں ساڑھے پانچ کھولنا۔"

"یہ تمہارے مالی کا نام سلیم ہے؟" اس نے نہایت سنجیدہ، بلکہ غم خوردہ ہو کر پوچھا۔

"کیوں؟ ہے تو سہی۔"

"اتنا اچھا نام اور مالی! یہ آیا کہاں سے ہے؟"

"معلوم نہیں۔" اور واقعی انہیں کچھ معلوم نہ تھا۔ ان دنوں اکثر سرحد پار سے مہاجرین کی قطاریں سر دفتر کوارٹر کی تلاش میں گھر گھر گھنٹیاں بجاتے۔ مالی سلیم بھی ان کے دفتر پہنچ گیا تھا اور وہاں سے گھر۔ دفتر اور گھر دونوں جگہ مالی گیری کرتا۔ خانہ باغ کے ساتھ ساتھ کوارٹروں کی لمبی قطار تھی۔ تعداد میں کل آٹھ کوٹھریاں تھیں۔ ایک آدھ کے سوا ساری کچی اینٹ کی فرش والی۔ ابھی تین کوارٹر خالی پڑے تھے۔ ایک میں مالی سلیم آن جما۔ وہ تنہا تھا۔ پوربی تاؤجی جب موڈ میں آتے تو اسے پورب کا بھیا کہہ کر پکارتے۔ روزانہ صبح سویرے جب اسکول بس، شاپ کے لئے وہ سڑک پر نکلتی، مالی سلیم انتہائی سفید جھلملاتے کپڑے پہنے ہاتھ میں سلور کا ٹفن کیریئر پکڑے کام پر جا رہا ہوتا۔ تنگ موری کا پاجامہ، کرتا اور صدری، سر پر کالی ٹوپی اور جگمگاتے جوتے۔ وہ ہرگز مالی نہ لگتا تھا۔ جب کوارٹروں میں آنے لگی، بھوری لکیر چھپر میں آنا جانا ہوتا تو مالی سلیم کا کمرہ سب سے الگ صاف ستھرا چمکتا نظر آتا۔ فرش کی سرخ ریشمی اناروں کے دانوں کی طرح چمکتی۔ ایک طرف چارپائی پر کالا سفید ڈبے دار کھیس بچھا ہوتا۔ سامنے دیوار میں بنے طاق پر جگر جگر کرتی ایلومینیم کی پتیلیاں اور بھوری پھولوں دار پیالیاں۔ اسے حیرت ہوتی مرد بھی اتنے اچھے برتن دھوتے ہیں۔ اور جھاڑو پھر وہ گھوم کر دیکھتی، مالی ٹخنوں کی دھوتی اور صدری پہنے کھرپی سنبھالے کیاریاں کھود رہا ہے، ہاتھ مٹی میں سنے ہیں۔ یہ پہلے مالی سے کتنا مختلف تھا۔ وہ چھوٹے سے قد اور گٹھے جسم کا، پھرکی کی طرح گھومنے والا مالی، پل منٹ میں، ناچتے کودتے، پودوں کو کنجا پانی دیا اور سائیکل پہ یہ جا وہ جا۔ بڑے بھیا نے اس کو فوارے پر سفید پینٹ سے "مالی پھرکی" لکھ دیا تھا اگلے ہی روز وہ بچوں کی بدتمیزی کا عذر کر کے چل دیا۔ مگر یہ مالی سلیم زمین پہ کیسے جچے تلے قدم ڈالتا۔ اس کی ہر حرکت میں توازن کا احساس ہوتا تھا۔ اسے فریدہ کا سوال پھر یاد آ گیا۔ یہ ہے کون؟۔

بھری گرمیوں کی سنسان دوپہر اس کے کوارٹر سے سسکیوں کی آواز آئی۔ اس نے اپنے کمرے کی کھڑکی سے جھانکا۔ مگر سامنے کوٹھے کی باڑھ آ جاتی تھی۔ سب کمرے اندھیرے کے سے ہو رہے تھے اس نے چپکے سے دروازے کی چٹخنی گرائی۔ لان کی سوکھی گھاس پار کرتے کرتے اس کے تلوے چلچلانے لگے۔ مالی کے کوارٹر کی دہلیز پر ململ کا دھانی دوپٹہ اوڑھے ایک سانولی سی عورت بیٹھی ہچکیاں لے رہی تھی۔ اس کی پتلی، لمبی، چپٹی کمر ہر ہلکورے کے ساتھ لرز جاتی۔ بازو میں ہری اور بسنتی کانچ کی چوڑیاں، سیاہ لمبے بال، سیدھی مانگ، وہ حیرت سے کھڑی دیکھتی رہی مالی غائب تھا۔

شام کو تاؤجی نے بتایا "مالی سلیم کی بھابھی ہے۔ اس کا آدمی ہندوستان میں تھا گزر گیا۔" ایک دم اس کا دل ڈھے گیا۔ یہ کیسے ہوتا ہے! اس نے حیرت سے سوچا کچھ لوگ ادھر کچھ ادھر اتنی دور۔ اس کی آنکھوں میں لمبی چپٹی کمر اور سبز چوڑیاں گھوم گئیں۔ اب شاید یہ اپنی چوڑیاں توڑ دے گی۔ تو پھر سلیم کے لوگ کہاں ہیں؟ وہ تنہا کیوں ہے؟ شاید اس کے سب عزیز بھی ادھر ہی ہیں۔ وہ یہاں تنہا کیا کر رہا ہے! اور پھر وہ اس کے نام پر ششدر رہ گئی۔ فریدہ کا سرخ چہرہ۔ ہاں کیا معلوم یہ کون ہے۔ یوں جما جما کر قدم دھرنے والا۔ شہزادہ سلیم ان دنوں الحمرا میں انارکلی ڈرامہ اسٹیج کیا جا رہا تھا صاحب عالم مہابلی شیخو۔ دلآرام۔ دمدموں میں دم نہیں اب خیر مانگو جان کی اے ظفر بس ہو چکی اب تیرے ہندوستان کی۔ غدر کے افسانے شہزادی کی بپتا اس کا تصور بھٹکتا چلا گیا۔

مالی کے معمول میں کوئی فرق نہ آیا۔ وہ اسی طرح سفید براق کپڑوں پہ چمکتا ٹفن کیریئر لٹکائے کام پر جاتا کیاریوں میں بیج ڈالتا فوارے سے پا

دیتا۔ اور تیسرے پہر اس کے کوارٹر سے کسیلا کسیلا دھواں بل کھاتا کھڑے کی باڑھ کے پار اڑتا۔ اور گول گول ہراتا فضا میں تحلیل ہو جاتا۔ لان کے پار کوارٹرز ان کے ساتھ ساتھ عجب دنیا آباد تھی۔ اب ایک جانب ڈبو کا ٹھکانہ تھا۔ اسے بیری کے ساتھ باندھا جاتا تھا۔ کونے میں بھوری بھینس کا چھپر۔ ساتھ والے کوارٹر میں مرغیاں اور توڑی ملی جلی اور پھر لگے سب کے ٹھکانے ڈرائیور عظیم جو عرف عام میں دجیم کہلاتا تھا اور مالی۔ پھر خان ساماں فضل دین جو تیسرے پہر اپنا پسندیدہ توں دھڑا الغوزہ بجایا کرتا۔ شام ڈھلے کوارٹروں سے چار پائیاں باہر نکالی جاتیں۔ صاف ستھرے بستر بچھتے۔ مالی ہاتھ کی چھوٹی سی حقی پیتا۔ بند مٹھی میں وہ پراسرار سی حقی ہوتی۔ وہ انگلیوں کی بھونپڑی سی بنا کر منہ کے قریب لے جاتا۔ گڑ گڑ گڑ اور پھر تھوڑا سا دھواں۔ مغرب کی اذان درختوں درختوں ہوتی برآمدے میں اترتی۔ کوارٹروں میں لالٹینیں روشن ہو جاتیں ڈبو کی عجیب کیفیت تھی اذان پر ہولے ہولے رونے لگتا اس کے گلے سے درد سے لرزتی باریک آواز نکلتی۔ ایسے میں آس پاس گھروں کی منڈیریں دربھی تنہا اور خاموش ہو جاتیں۔ درخت، سراپا سماعت، معلوم نہیں کن صداؤں کی لہریں جذب کرتے رہتے۔

وہ شدید گرمی کی شام تھی۔ در و دیوار سے آنچ اٹھ رہی تھی ابھی عصر کی اذان کے ساتھ ساتھ ڈبو دھاروں دھار رو دیا تھا۔ ایسے میں اس کے پورے جسم میں جھرجھری اٹھتی اندر فضل دین میز پر شام کا چائے لگا رہا تھا۔

"چائے ... چائے" ... "چھوٹی پیالی پر چمچی کی تال بجا رہی تھی اچانک سڑک پر تیز گھسٹتی ہوئی بریک لگی۔ چرررررر ... کچھ وقفہ ... اور پھر، رواں دواں سواریاں۔ گھر لب سڑک ہوں تو دن رات ٹریفک کا بلا گویا گھر ہی میں بہتا ہے۔

"مگر کھلا کیسے؟ یہ تو بندھا تھا اس زنجیر کے ساتھ" تاؤجی ہاتھ میں لوہے کی زنجیر لیے کھڑے تھے۔ "میں نے خود اپنے ہاتھوں سے باندھا تھا" انہوں نے سوچتی آنکھوں سے سڑک کے پار دیکھا۔ سورج ڈوبنے کو تھا، اور آسمان کناروں کناروں سے سرخ ہو رہا تھا پھر سدا ہی کی طرح اندھیرا ہوا۔ مغرب کی اذان گونجی۔ اندھیرا پڑھے مالی حقی گڑ گڑاتا تاؤجی کے ساتھ تبادلۂ خیال کرتا رہا۔

"مگر تاؤجی، میں نے کھد دیکھا اسے جنجیر سے کے ساتھ بندھا تھا میں ادھر درکھت تلے بیٹھا تھا۔ ایک دم جیسے کسی بلا سے پر اس نے ایسا جور لگایا ایسا بپھر کر جور لگایا، میں دیکھتا رہ گیا۔ مانو کسی نے کھد ہاتھ سے زنجیر کھول دی ہو۔ تیر کی طریوں بھاگا سیدھا۔ اور اسی دم ادھر سے وہ اینٹوں کا ٹرک چلا آ رہا تھا۔ مانو اسی کی کھاتر، اور سیدھا اس کے اوپر سے گجر گیا۔ پر میں کہتا ہوں اس کی جنجیر کس نے کھولی؟"

"اب نیلی چھتری والے کے اشارے پر کھلی ہے بھائی۔ ہر ایک کا وقت مقرر ہے۔" تاؤجی نے ٹوپی اتار اپنے گھنے سفید بالوں میں انگلیاں پھیریں۔ دوبارہ ٹوپی سر پر دھری۔ "جب وہ ساعت آ گئی، تب نہ ایک منٹ آگے نہ پیچھے۔ آدمی خود بخود اپنی جگہ پر کھنچا چلا جاتا ہے۔ یہ اسی وعدہ نبھانے والے کا وعدہ ہے۔ چلو اب اس زنجیر کا کیا کرنا ہے" انھوں نے زنجیر ایک طرف ڈھیر کر دی۔ پھر اسے الٹا پلٹا۔ پھر زیر لب۔ "خود بخود زنجیر کی جانب کھنچا جاتا ہے دل تھی اسی فولاد سے شاید مری شمشیر بھی" مالی مقت میں شرمندہ، پشیمان بیٹھا حقی گڑگڑاتا ہے۔

اب مالی کی بھانجی اکثر آنے جانے لگی۔ اس کا سانولا، دبلا پتلا چہرہ پیلا پڑ چکا تھا۔ کبھی کبھی وہ اس کو کپڑے دھونے والی صابن کی ٹکیا نظر آتی جو چپ چاپ گھلتی چلی جاتی ہے۔ سردیوں کے آغاز میں دھنیا آتا خالی کوارٹر میں روئی دھنکی جاتی۔ اور پر چھت تک روئی کے گالے برف ایسے سفید پہاڑ سا جمتا چلا جاتا۔ اور اس کی آواز۔ دھن ... دھن ... دھا ... برابر کی چھوٹی چھوٹی آوازوں کے بعد ایک ترچھی پڑتی چوٹ۔ دھنیا مالی کا ہم وطن پوربی تھا۔ اس کی وہ لمبی سی کمان مہارت سے چلتی رہتی۔ لحاف بھرے جاتے روئی کو چھڑی سے برابر کیا جاتا۔ ہلکی ہلکی چوٹ سے کنارے کنارے روئی پھیلائی جاتی۔ اور پھر مالی کی بھانجی، اس کا نام مہرالنسا یقیناً مہرالنساء ہوگا۔ مہرن دالان میں فرش پر لحاف پھیلائے، سر جھکائے ڈورے

ڈالتی رہتی۔ کبھی اماں ادھر آ نکلتیں۔ باتیں کرتی کرتے مہرن کی آنکھیں بالکل جل تھل ہو جاتیں۔

"اور مالی؟ اس کا کوئی نہیں؟" اماں نے پوچھا

"ماما! مالی ہے۔ دو بیٹے ہیں۔ نانی بھی تھی۔ مر گئی۔ ایک بیٹا تو بہت بیمار رہا۔ بہت یاد کرتا تھا ماما کو۔ سب لوگ بہت روتے ہیں۔ مالی تو بالکل۔۔۔"

"چلو، کبھی ان کو بھی یہیں لے آئے گا نا۔" اماں نے تسلی دی

"بہت کوشش کی مگر پاسپورٹ نہیں بنتا۔ بند ہیں۔ بالکل نہیں بن سکے۔"

ابا جی بھی بہت بھلکڑ تھے۔ اماں کے بار بار کہنے پر بھی مالی کا پاسپورٹ نہ بنوا سکے۔ جانے سے ایک دو دن پہلے وہ بہت سا وقت کوارٹر میں گزارنے لگا تھا۔ کبھی رات گئے اس کی گہری کمزور سی آواز لہر در لہر کھڑکی سے ٹکراتی۔

ندی کنارے دھواں اٹھت ہے میں جانوں کچھ ہوئے
جس کے کارن میں جوگن بھئی وہی نہ جلتا ہوئے

وہ جیسے کسی اونچان سے گرتی چلی جاتی۔ پھر ایک روز صبح سویرے مالی سلام کرنے کو پہنچا۔

"میاں تم بغیر پاسپورٹ کے کہاں جا رہے ہو؟ سرحد کیسے پار کرو گے؟ ابھی رکو، کچھ عرصے میں سلسلہ چل نکلے گا۔ بن جائے گا پاسپورٹ۔"

"جی نہیں صاب۔ میرا دل پریشان ہے۔ لگتا ہے وہاں میری جرورت ہے۔ ان سب کی آواجیں آتی ہیں کانوں میں۔ بس ان کو لے کر آ جاؤں گا اپنی اس کوٹھریا میں۔ ابھی تالا لگائے جاتا ہوں۔ تالی بیگم صاب کو تھما دی ہے۔"

یوں اس بیچ کے کوارٹر میں تالا ڈل گیا۔ زنجیر دار کنڈے میں بھاری سا لوہے کا تالا جس میں مسلسل بارش سے زنگ لگ گیا۔ چابی معلوم نہیں اماں نے کہاں ڈال دی ہوگی کیوں کہ جب دوسری برسات میں سب کوارٹروں کی چھتیں ٹپکیں تو اس کا تالا تاڈجی نے ہتھوڑے سے توڑا۔ سامنے جگمگاتی تھالیوں پر مٹی کی تہہ جمی تھی۔ چارپائی ایک کونے میں کھڑی کی تھی۔ اس کے پائے کے ساتھ گیندے کا سوکھا ہار لٹک رہا تھا۔ مہرن نے کانپتے ہاتھوں تھالیوں، رکابیوں، پیالیوں کے ساتھ ساتھ وہ ہار بھی بوری میں ڈالا۔ چارپائی ٹھیلے پر رکھوائی۔

"ہمارے محلے کا لڑکا اور ماما ساتھ ہی تو گئے تھے۔ مگر بارڈر کے قریب سے وہ تو لوٹ آیا۔ ماما اندھیرے میں سرکا۔ تابڑ توڑ گولیاں برسا کیں۔ مگر وہ سمجھاتا ہی گیا۔ آ رہا ہوں۔۔ آ رہا ہوں۔"

"وہ نیلی چھتری والا۔" ٹھیلا جانے کے بعد تاڈجی نے انگشت شہادت آسمان کی طرف اٹھائی۔ "وہی اشارے کرتا ہے۔ کبھی صدائیں دیتا ہے۔ لبیک اللھم لبیک۔ ہر کسی کو وہ مزہ چکھنا ہے جو چکھنا ہے۔ حضرت سلیمانؑ دربار کرتے تھے کہ ایک شخص نے باریابی چاہی۔ بلا کر تخت شاہی پر بٹھایا۔ وزیر بھی پاس ہی بیٹھا تھا۔ تو وارد اسے بہت دیر تک گھورتا رہا۔ بارے رخصت ہوا۔ وزیر نے حضرت سلیمانؑ سے عرض کی یہ شخص کون تھا جو مجھے اس بری طرح گھورتا رہا۔ حضرت نے فرمایا یہ عزرائیل تھا کہ انسانی بھیس میں آیا۔ وزیر نے عرض کی مجھے اس کا گھورنا بہت برا لگا۔ آپ مجھے فلاں دور دراز کے جزیرے میں پہنچا دیجیے۔ حضرت نے اپنے ہوائی تخت پر اسے مذکورہ جزیرے میں پہنچا دیا۔ وہاں وہ شخص پہلے ہی سے اس کا منتظر تھا۔ بعد میں حضرت سلیمانؑ سے عرض کی کہ جب میں آپ کے پاس آیا، حیران تھا کہ مجھے تو چند لمحوں میں اس جزیرے میں اس شخص کی روح قبض کرنا تھی اور یہ اب تک یہاں بیٹھا ہے۔"

تاڈجی نے ڈبو کی ٹوٹی زنجیر اور کوارٹر کا تالا لپیٹ کر خالی طاق میں ڈال دیے۔

بنـدر کی تقـریر

آصف فرخی

"فسانۂ عجائب" کبھی بھی میری پسندیدہ کتابوں میں شامل نہیں رہی۔ وہ ان کتابوں میں سے نہیں ہے جنھیں میں فرصت کے کسی لمحے شیلف سے نکال کر یوں ہی بیچ میں سے کہیں سے کھول لیتا ہوں۔ ایک مانوس ذائقے کا لطف اٹھاتا ہوا اس لذت اندوزی میں نئے نکتے نئی تفصیلات دریافت کرتا چلا جاتا ہوں۔ میں ہمیشہ اس کے پڑھنے سے کتراتا رہا۔ میں نے جب بھی اس کا تصور کیا ہے یہ کسی دیوار پر نصب بھُس بھرے جانور کی طرح نمائشی، مصنوعی اور بے جان نظر آئی ہے، اتنی مردہ اور بلا "ٹُھس" کہ میں فوراً اسے کلاسیک ماننے پر تیار ہو جاتا ہوں۔ اس کو کلاسیک ماننے کی ایک وجہ اور بھی ہے۔ وہ یہ کہ اس سے مجھے بوئے مکتب آتی ہے، پرانے صندوقوں میں رکھے جانے والے گرم کپڑوں کی طرح جن کی تہوں تک میں نفتالین کی بو بس جاتی ہے۔ میں ایسے کپڑے نہیں پہن سکتا۔ نہ ایسی کتابیں پڑھ سکتا ہوں جنھیں مدرس نقادوں نے نفتالین کی گولیاں ڈال کر زندہ رکھا ہے۔ چنانچہ اس کتاب سے میری کئی خاصی بیزار کن یادیں وابستہ ہیں۔ میں بھلائے نہیں بھول سکتا کہ اس کتاب سے میری پہلی ملاقات کلاس روم میں ہوئی تھی۔ اس کتاب کا ایک محض اقتباس کئے بہت سارے [illegible] بلاناغہ پڑھے جانے والے اسباق کا سبب بن گیا۔ عجیب خطر تھی کہ اس کا پڑھنا رٹ پٹ کے ساتھ مکمل ہو گیا کہ نہ حلق سے اترتا تھا، نہ منہ کا مزہ بدلتا تھا۔ ایک عجیب الجھن کے ساتھ زبان اور دانتوں سے چپکتا جا رہا تھا۔ ساری کلاس نے اس نثر پارے کے ساتھ بہت محنت کی (کس قدر اکتاہٹ اور بے دلی سے!) مگر یہ ہمارے لیے بہت سے ایسے الفاظ و محاورات کا ملبا ڈھیر بنا رہا، جن کے معنی ہمیں طوطوں کی طرح رٹنا پڑ رہے تھے۔ اور جن کی ہم کو مطلق پروا نہیں تھی۔ ہمیں پہلے دن سے سکھایا جا رہا تھا کہ نثر کے لیے سلاست اور زود فہمی لازمی شرط ہیں، اور یہ کہ اسلوب کو کچھ ہوائی چپل کی طرح ہونا چاہیے کہ فوراً پیروں میں ڈال اور چل پڑے۔ اور تھے پر سو درسے یہ کتاب جس کے ہر طویل طویل فقرے کا مختصر سا مطلب ہمارے استاد کو بتانا پڑتا اور ہم کاپیوں میں لکھ لیتے۔ وہ بے چارے بھی کیا کرتے، ایک تو اردو کا استاد ہو جانے کے بعد سے انھوں نے زندگی کے ہر شعبے میں معمولی پن کو قبول کر لیا تھا اور پھر ہر سال لڑکوں کی ایک نئی کلاس کو ایسے سبق از سر نو پڑھانا انھیں درسیات کو بے رس بنانے میں خاص ملکہ حاصل تھا۔ ہمارا پورا نصاب یونیورسٹی کے ماہر اساتذہ کی بلاوجہ ایک کمیٹی نے اس احتیاط سے منتخب کیا تھا کہ زندگی کی کوئی رمق بھولے سے نہ گھُس پائے۔ ایک ایک سطر چیر پھاڑ کر مردہ خانے میں رکھے ہوئے بیمار جانور جیسا ہو اور ہمارے چاروں طرف پھیل بھر جائے، نوجوان زندگی سے دور کا تعلق بھی وہم و گمان تک میں نہ آنے پائے۔ اپنے مزے کے لیے کتابیں پڑھنے کا ذہنی توان ہو چکا تھا مگر میرا دماغ کسی طرح ایسی زبردستی کی کتابوں کو مارے باندھے پڑھنے پر تیار نہیں ہوتا تھا۔ مجھے یاد ہے کہ اس نصاب کی بدولت

مجھے اردو بطور ایک مضمون کے نفرت سی ہو گئی" اور میں نے بہت جلد ایڈوانس انگلش کا اختیاری مضمون لے لیا۔ تاکہ مجھے اردو نہ پڑھنی پڑے۔ اگر بچپن میں اشرف صبوحی کی کہانیاں نہ پڑھی ہوتیں تو میں نصاب کی بدولت اردو ادب پر یہ سوچ کر تین حرف بھیج چکا ہوتا کہ یہ سب کا سب خیال بافی کے حوالے سے پر تکلف اور رسمی مبالغہ آرائی سے عبارت ہے۔ اور ان میں سے اول ترین کتاب وہ ہے جس کا نام "فسانۂ عجائب" ہے۔ اس تخیل دشمن نصاب کے تعصبات سے اپنے آپ کو آزاد کرانے میں کافی وقت لگا (اور رہائی کا یہ عمل ہی میری واحد ادبی تعلیم ہے)۔

یہ نصاب اور طریقۂ تدریس ادب کی خواندگی کے راستے میں حائل سب سے بڑی رکاوٹ بن گیا ہے۔ پاؤنڈ نے اپنے مشہور مضمون "استاد کا مشن" میں لکھا تھا: "اگر آپ دیکھیں کہ کوئی شخص شفاخانے میں ناقص تصاویر بیچ رہا ہے تو آپ اسے پہلے درجے کا کمینہ اور دھوکے باز کہیں گے۔ مگر عجیب ستم ظریفی ہے کہ پچھلے پچاس برسوں سے امریکہ میں 'خیالات' کے ساتھ اسی قسم کا برتاؤ کیا جا رہا ہے۔ اور خیالات کے ان بازی گروں سے کوئی پوچھنے والا نہیں کہ تمہارے منہ میں کے دانت ہیں۔ لہٰذا اگر کوئی ایسا معجزہ ظہور میں آئے کہ مجھے CANBY یا اٹلانٹک منتھلی کے مدیر اور اسی قسم کے دوسرے حضرات کو قتل کر دینے کی سعادت نصیب ہو جائے، یا اگر میں ایسے ہی سیکڑوں حلیم الطبع اور خوش اخلاق اشخاص کو مدرسوں یا ملک بدر کر سکوں جنھیں اپنے معزز ہونے کا مکمل یقین ہے اور جو اپنی غلط بیانی یا ذہنی بودے پن پر شرمندہ ہونے سے قطعاً نا اہل ہیں، تو مجھے گمان تک نہیں ہو گا کہ میں نے کسی آدم زاد کے خون میں ہاتھ رنگے ہیں۔" (استاد کا مشن، ترجمہ اعجاز احمد، ادب لطیف لاہور، جولائی ۱۹۶۳ء)

اگر یہ خون کسی آدم زاد کا نہیں، تو پھر کیا یہ کسی بندر کا قتل ہے؟ اور ان کا لکھا بندر کی تقدیر؟ پاؤنڈ کی اس فرد جرم کا ابتدائی حصہ شمیم حنفی نے رشید حسن خاں پر اپنے خاکے میں نقل کیا ہے کہ یہ ہمارے تعلیمی اداروں پر کچھ زیادہ ہی ٹھیک بیٹھتا ہے۔ خود رشید حسن خاں نے پاؤنڈ سے بھی زیادہ سخت بات کہی ہے:

"لکھنؤ کی تہذیب سے دار طوائفیں تھا تا سب کو سنا دیتی تھیں لیکن جنسی وابستگی صرف ایک سے رکھتی تھیں۔ ہمارے بہت سے اساتذہ اور ناقدین کا کردار تو ڈیرے دار طوائف کے برابر بھی نہیں رہا ہے۔" مذکورہ کتاب نما (پی آگسٹ) پروفیسر آر حسین نے ایک مرتبہ کہا تھا کہ ہماری ثقافت کے زوال کے من جملہ اسباب میں سے اصل بات یہ ہے کہ اب طوائفیں بھی ویسی نہ رہیں ورنہ گر تو ایسا تھا کہ کیا طوائف کیا محقق دونوں کا فن تقاضا کرتا تھا یا تو کسی کے ہو رہو یا کسی کو اپنا بنا لو۔ محقق حضرات سوائے پی ایچ۔ ڈی۔ کی ڈگری کے اب کسی سے وابستہ ہی ہونا نہیں چاہتے۔ ان میں سب سے الگ خنجر آزما تیغ بدست تنبیہ الغافلین قسم کے محقق رشید حسن خاں کے بارے میں سنا تھا کہ کئی برس سے فسانۂ عجائب پر جٹے ہوئے ہیں اور اس کا درست متن مرتب کر رہے ہیں۔ یہ خبر سن کر میرا پہلا تاثر کچھ ایسا تھا کہ حضرت ثقہ محقق ہیں اور بے کار مباحث کچھ کیا کرے قائل، کسی نہ کسی ادھوری کتاب کی تلاش میں رہتے ہوں گے کہ رفو گری کے جوہر دکھا سکیں، لیکن اب جو فسانۂ عجائب مرتبہ رشید حسن خاں سامنے آئی ہے تو مجھے ایسا لگ رہا ہے کہ میں بالکل ہی نئی کتاب پڑھ رہا ہوں۔ ایسی کتاب جو دعوت مطالعہ بھی دیتی ہے اور دامن دل بھی کھینچتی ہے، دشوار ہونے کے باوجود اچانک دسترس میں آ گئی ہے۔ اس کے بعد "حل لغات" اور "شرحیں" واقعی ہندوی کی تقریریں معلوم ہوتی ہیں۔ اس ایڈیشن کے بارے میں ڈاکٹر نیر مسعود صاحب لکھتے ہیں:

"انھوں نے اپنی تنقیدی اور احتسابی تحریروں میں تدوین متن کے جس مثالی نمونے کا تصور پیش کیا تھا عملاً اس سے بھی کچھ بہتر نمونہ پیش کر دیا ہے۔ اور اس بات کا اعتراف کرنے میں مجھے تامل نہ ہونا چاہیے کہ ابھی تک اردو نثر کا کوئی متن اس شان کے ساتھ مرتب نہیں ہوا تھا۔"

اس ایڈیشن میں کلاسیکی متن کے تحقیقی تدوین جو ہوئی ہے اس کی داد دینا تو میرے بس سے باہر ہے۔ تاہم اس کی بدولت میں ایسے رموز و نکات سے واقف ہو رہا ہوں جیسے یہ کتاب نئی بن کر میرے سامنے آئی ہو۔ ناقدین سے شاکی پاؤنڈ نے شعرا کو "نیا کر دکھانے" کا منشور دیا تھا (MAKE IT 'NEW اور اس ایڈیشن سے ایک پرانی کتاب نئی ہو کر اس طرح سامنے

ہے کہ سنئے مضامین "نئے" نکات اور نئے Correspondences
لا رہی ہے۔ اس ابڈیشن کو میں بار بار اٹھاتا ہوں، تھوڑا سا پڑھتا ہوں
، مقصد پا لیتا ہوں۔ ورق گردانی کرتے کرتے ایک بات سوجھتی ہے اور میں
خیال سے تعاقب میں چل پڑتا ہوں۔

لکھاڑ بیس بیان سے کتاب شروع ہوتی ہے اس میں نقادوں نے
، کی سیاسی ثقافتی خود مختاری اور اس ثقافت کے حوالے سے
SENSE کے عناصر بہت زیادہ ملے ہیں، تاہم اس بیان سے جو بات
ستان کے معروض تصور میں آنے کے زمان و مکاں بڑے واضح انداز میں اجاگر
جاتے ہیں۔ داستانوں کے طلسمی وقت اور فضا سے جغرافیہ کے مقابلے میں
مرزمان و مکاں کی واقعیت کا یہ بیان داستان سے ناول کی ناول کی طرف
ہی ایک بہت واضح نشان ہے۔ آغاز داستان میں روایتی حمد و نعت اور مدح
دوران کے بجائے دو اشعار درج کیے ہیں اپنے طرز فن کا ایک شعر الفاظ
بدل کر لکھا ہے کہ اس کا مضمون شاعری کے بجائے کہانی کر دیا ہے:

مثل ہی سے نہ الفاظ تلازم سے یہ خالی ہے

ہر اک فقرہ کہانی کا گواہ بے مثالی ہے

یہ اس کے بعد دو شعر کرسی رکھو تم فسانہ ہیں ہم لوگ۔ اگر یہ اشعار
محض رسمی طور پر بھی درج کیے گئے ہیں، تب بھی یہ یہاں ایک عجیب مقصد
پورا کر رہے ہیں۔ ان کی وجہ سے سرور اس بات کے بہت -Cons
نظر آتے ہیں کہ وہ کہانی کہہ رہے ہیں اور افسانہ سازی کے cious
یہ شعوری احساس جدید فکشن کی خود شناسی (بلکہ خود پرستی) کا پیش رو
ہونے کے ساتھ ساتھ اپنی جگہ ایک مستحکم فنی روایت بھی ہے۔ اس سے قبل مرزا
افسانہ سازی کے تخلیقی عمل کا سرسری بیان کر چکے ہیں جو جان عالم کی کہانی اور
اس میں گندھے ہوئے ضمنی قصوں کے لیے ایک فریم ورک کی حیثیت
رکھتے ہیں۔ وجہ تالیف اس قصۂ بے نظیر کی ..." والے ٹکڑے میں وقت اور
جگہ کا بیان ایک عجیب اور بے حد اہم حیثیت رکھتا ہے۔ ذکر ایک محفل کا
ہے جہاں "حسب اتفاق ایک روز چند دوست صادق محب موافق باہم بیٹھے
تھے کہ نیرنگی زمانۂ ناہنجار اور کج رفتاری فلک سفلہ پرور، دون نواز کا چرچا تھا

یہ سب اہل حزیں و زار اور گرم اندوہ و یاس سے اکثر جلا وطن
وارد کہ ہم وم بے یاس تھے، دل گرفتہ، بے مدد، بے کس اور اداس تھے ..." سرور کو
گردش زمانہ اور غم روزگار کے بیان کا موقع مل جاتا ہے جو اگرچہ روایتی نقطہ
میں ہے مگر پوری کتاب میں اتنے بار آیا ہے کہ سرور کا ایک اہم موضوع اور ان کی
ذہنی اور ان کی ذہنی ساخت کا اربارہ ہر اسے جانے والا ایک علامت ہوتا ہے۔
"سبب سلسلۂ سخن یہاں تک پہنچا" اس لہر سے میں ایک آشنائے راز و
ہمدرد سکے تھے۔ انھوں نے فرمایا، اس وقت تو کوئی قصہ یا کہانی بہ شیریں زبانی
ایسی بیان کرو کہ رفع کدورت و جمعیت پریشانی طبیعت ہو اور فرحت و سرور
حاصل جو ہمسوم حوادث سے مضمحل ہے۔ یہ احتراز تسلیم کلام جاتے سفر اس بردار
نے بجز اقرار انکار مناسب نہ جانا، چند کلمے گوش گزار کیے۔" مقدمے میں وجہ
تصنیف سے بحث کرتے ہوئے اور زمانۂ تصنیف رشید حسن خاں نے اس نکتہ کی
مزید صراحت کی ہے کہ یہاں سرور نے قصہ گوئی کی روایت سے "چند کلمے گوش گزار کیے"
ہے، داستان سراؤں اور قصہ گوؤں کا یہ خاص محاورہ تھا۔" میرے نزدیک
یہ بات محل نظر اور بہت اہم ہے کہ سرور نے داستان سراؤں اور قصہ گوؤں
کا خاص محاورہ اختیار کر لیا۔ کہانی کہنے کی فرمائش کی شرط بھی خوب ہے کہ وقت
کے تسلسل اور گزند ان کی تنسیخ ہو جائے۔ اس کا دارومدار کہانی کی ساعت کاری پر ہے
لمحۂ حاضر پر اور اس کی تہہ میں محبت کی تپش بھی موجود ہے۔ رشید حسن خاں نے
وجہ تصنیف کی عبارت کا عنوان نقل کیا ہے: باعث تحریر اجزائے پریشان و
سرگذشت مجمع داستان، منکشف ہونا محبوب کا، بیان داستان مرغوب کا" اور
"منکشف ہونا محبوب کا" والے ٹکڑے کو توجہ طلب قرار دیا ہے۔ اس ٹکڑے کی
اہمیت یوں بھی اجاگر ہوتی ہے کہ خود سرور نے اس کو کئی بار الٹ پلٹ کر دیکھا۔
دوسری نظر ثانی اشاعت ۱۲۶۷ھ میں "محبوب کی جگہ گلشن" آ گیا تھا۔
اصلاح اشاعت ۱۲۷۶ھ میں اصل عبارت میں "محبوب" کا لفظ واپس آ گیا
اور آخری اشاعت (۱۲۸۰ھ) میں پھر صاحب فرمائش کر دیا گیا۔ رشید حسن
خاں نے عنوان کے ساتھ عبارت کی طرف بھی اشارہ کیا ہے۔ جہاں "آشنائے
راز" کو نظر ثانی میں "آشنائے داستانی ہمراز" کر دیا گیا ہے اور اس کے لیے
باعث زیست جگر افگار، تسکین خاطر بے قرار" کے الفاظ استعمال ہوئے ہیں۔

داستان فرانا اور دوست داستان پسند کے درمیان محبت کی یہ ادھوری کہانی کہیں کھل کر سامنے نہیں آتی، چند اشاروں پر ہی مشتمل رہتی ہے۔ الف لیلائی داستانوں کے آخر میں جو عام ہوتا ہے کہ جیسے خدا نے ان کے دن پھیرے ویسے سب کے پھیریں، اپنی داستان کے آخر میں اس مقام پر سرور نے یہ حسرتناک اشعار لکھے ہیں جو پوری ایک کہانی کہہ دیتے ہیں:

وہ بچھڑے تو سب ہو گئے یک جا
ہوئے اپنے مطلوب سے ہم جدا
رہی شرح جورِ فلک نا تمام
سرورِ حزیں، توسنِ خامہ تھام

سرور کی داستان سرائی کے محرکات میں درد محبت کے علاوہ غریب الوطنی بھی شامل ہے۔ لکھنؤ کا بیان جس خلوص کے ساتھ ہوا ہے اس میں "چھوٹی ہوئی منزل" کی خلش موجود ہے اور اس کے مبالغے کو ناستلجیا کا شاخسانہ سمجھنا چاہیے۔ مفارقت کے بعد مہاجرت کا ذکر یوں کیا ہے:

"آنے کا اتفاق مجبوراً کور دہ کانپور میں ہوا۔ بس کہ یہ بستی ویران، پوچ، وہ بے شرف یہاں عنقا صفت نایاب ہیں، اور جو ہوں گے تو گوشہ نشیں، عزلت گزیں، مگر چھوٹی امت کی بڑی کثرت دیکھی، بطورِ حنظل آیا، دل وحشت منزل اس مقام سے سخت گھبرایا۔ قریب تھا جنوں ہو جائے، تیرہ بختی منہ سیاہ کھائے....."

بے بسی اور بے زاری نے الفاظ میں مجبوری اور بے کسی کے ساتھ ایک شان سی پیدا کر دی ہے کہ فلورنس سے بچھڑا ہوا دانتے یاد آنے لگتا ہے۔ مقدمہ نگار نے اس جلاوطنی کے اسباب پر اشارتاً گفتگو کی ہے، مگر اس کی وجہ تلاش معاش ہو، امرد پرستانہ معاشقے ہوں یا شاہی عتاب کا خوف، وطن سے دوری کے احساس نے سرور کے داستان سرائی میں ایک اور عنصر شامل کر دیا ہے۔ اب کا لکھنا اب ان کے لیے اپنی ہوش و حواس کو جنون سے محفوظ رکھنے کا ذریعہ بھی ہے۔

وقت کا احساس، سوزشِ محبت، جلاوطنی، زبان کی ہنرمندی اور استعارات، پیکر تراشی اور کہانی کہنے کے عمل میں گہرا Involvement تھا جو

"فسانۂ عجائب" کے یہ تخلیقی محرکات سرور کو جیمز جوئس اور رابرٹ میوزل (Musil) کے قریب تر لے آتے ہیں۔ میوزل کا طویل ناول اس کو اس صدی کے اہم ترین ناول نگاروں میں مقام عطا کرتا ہے۔ اس ناول کا نام The Man Without Qualities مجھے شہزادہ جان عالم کا مختصر اور بلیغ ترین ڈسکرپشن معلوم ہوتا ہے، (جسے نقادوں نے بودا اور کمزور اور خود سرور نے عقل کا کچا کہا ہے) رشید حسن خاں لکھتے ہیں کہ "خاص بات جو ہمیشہ پیش نظر رکھنی ہے وہ یہ ہے کہ سرور نے داستان لکھی تھی، ناول نہیں لکھا تھا۔" مجھے اس بات پر بہت اعتراض ہے، اگر یہ لکھی اور وہ نہ لکھا تو اس سے کیا کسر شان میں آئی؟ جانا ں کہ انھوں نے عزیز احمد کا یہ بیان بھی نقل کیا ہے کہ فسانۂ عجائب ناول سے قریب تر ہے۔ ذرا جان عالم کا یہ موازنہ داستان امیر حمزہ کے صاحبقران سے کیجیے۔ صاحبقران سپاٹ کردار ہیں کہ کردار سے زیادہ اسٹیریو ٹائپ ہیں۔ کہیں اور سے کاٹ کر چپکائی ہوئی رنگین تصویریں، جان عالم اپنے خالق کی منشا سے الگ ہو کر اپنی ایک تقدیر تلاش کرتا ہوا نظر آتا ہے۔ وہ داستانی کرداروں کی طرح بار بار دہرائے جانے والے دائروں میں نہیں گھومتا، بلکہ ناول کے انسانی کرداروں کی طرح انھیں واردات سے الجھتا ہوا اپنے تجربے کو LIVE کرنے کی کوشش کرتا ہوا معلوم ہوتا ہے۔ مجھے تو وہ کسی وجودیت پسند ناول کا اینٹی ہیرو معلوم ہوتا ہے۔ (رشتۂ مصنف اور کردار کے اپنے اندرونی تقاضوں کے درمیان تخلیقی تناؤ بنا کر ڈاکٹر نیر مسعود نے جان عالم کی نہایت پُر لطف خود کلامی لکھی ہے، ملاحظہ ہو "شعور"، نئی دلی، پہلی کتاب)۔

فسانۂ عجائب کو اسلوب کی مرصع کارانہ مشکل پسندی، رعایت لفظی، مقفیٰ اور مسجع انداز کی وجہ سے مطعون کیا جاتا رہا ہے، اور باغ و بہار سے حریفانہ چشمک کی بدولت نقادوں نے اسے کچھ زیادہ ہی برا کہا ہے، بلکہ بعض نے تو اسے Punching Bag کے طور پر استعمال کیا ہے۔ رشید حسن خاں نے بڑے پتے کی بات کہی ہے کہ فسانۂ عجائب کی مشکل پسندی کا گلہ ہماری اپنی ناواقفیت اور سہل پسندی کا نتیجہ ہے۔ مشکل پسندی کا یہ اعتراض کھڑا کر کے ہم نے داستان کے عناصر کی طرف توجہ ہی نہیں دی، ورنہ اس کی

مقام تفصیلی مطالعے کے متقاضی ہیں۔ مثال کے طور پر جُستن کے بیٹے کی ماں جو کلکتہ کی سوداگر بچی اور انگریز بنسے کے عشق کے بیان میں شامل ہے۔ کا نام محض اتفاق ہے یا مجسٹریٹ کی بگڑی ہوئی شکل جیسے سکر جڑی سے ہو گیا۔ "وہ طبیب ولد ادیب ہے بدل" مرد دانا کا روپ ہے مگر بیٹے کو شہزادی کے سراغ میں جانے سے روک نہیں سکتا۔ وہ شہزادی کس قہر کا شکار ہے بیٹے کو تپنچہ کھینچ کر مار ڈالتی ہے؟ اور کرسٹن کا بیٹا مسدس پڑھتا ہوا آخر اپنی جان کھو دیتا ہے۔ کیا اس کہانی کے مقام و کردار اس انگریزی کے لحاظ سے اس قسم کی رعایت لفظی ہیں یا ان کی کوئی علامتی معنویت ہے؟ ایسے کئی سوال طلب ہیں۔ اب کتاب کا متن درستگی کے ساتھ قائم ہو گیا ہے! تو اس کی Hermeneu کی بات ہونا چاہیے۔

ایسے ہی ایک اور تفصیل طلب مقام کا ذکر مقدمے میں اور آیا ہے لیکن متنی تدوین کے مسئلے کے طور پر۔ شہزادہ جان عالم بندر کے قالب میں ہے دنیا کی بے ثباتی پر ایک تقریر کرتا ہے۔ مرکزی داستان ایسے موڑ پر آ گئی یہ مقام ایک ہی نقطۂ عروج کی حیثیت رکھتا ہے، جان عالم 'انجمن آرا' اور مہر نگار دونوں کو حاصل کر چکا ہے اور وطن واپسی کا تصور کرتا ہے کہ اعتماد دوستی کی بدولت گرفتار بلا ہو جاتا ہے۔ مکہ کے باپ کی سکھائی ہوئی ترکیب سے وہ اپنا جسم چھوڑ کر دوسرا قالب اختیار کر سکتا ہے' وزیر زادے کو بتاتا ہے۔ وزیر زادہ 'انجمن آرا' پر مائل ہو گیا ہے۔ [illegible] جان عالم اس وقت کا مظاہرہ کرنے کے لیے راستے میں پڑے ہوئے ایک بندر کا قالب اختیار کرتا ہے۔ وزیر زادہ جان عالم کے قالب میں داخل ہو جاتا ہے۔ جان عالم سارے ملک کے بندر پکڑوا کر قتل کر رہا ہے اور اصلی جان عالم بندر کے قالب میں چھپتا پھر رہا ہے۔ دغا بازی اور ہوس کا پتلا وزیر زادہ کو مغلوب کر چکا ہے، مگر شہزادے کی روح اپنے جسم سے جلاوطن ہو کر بھٹک رہی ہے۔ چڑی مار کی بیوی اور سوداگر کے پاس سے بندر شہزادے کی زندگی کی خبر پھیل جاتی ہے' (صرف اس وجہ سے بندر چپ رہنے کی بجائے باتیں کرتا رہتا ہے' اور یوں بولنے کی وجہ سے پکڑا گیا) سرکاری آدمی اس بندر کو پکڑ کر لے جا رہے ہیں جہاں اسے یقینی طور پر مار ڈالا جائے گا۔ وہ اپنے جسم سے تو ہاتھ دھو ہی بیٹھا ہے' اب اس کو دوبارہ پانے کا امکان بھی اور اپنی پوری کشمکش کے ثمرات بھی اس کے ہاتھ سے چھوٹ جائیں گے۔ لیکن ایک بندر راستے میں لوگوں سے کلام کرنے لگتا ہے۔ سرور نے غیر ضروری تقریر کچھ اہمیت کی حامل رہی ہوگی، چنانچہ انھوں نے فسانۂ عجائب کی مختلف اشاعتوں میں خاصے اضافے کیے۔ فسانۂ عجائب کے "بنیادی متن" میں تقریر مختصر صورت میں موجود ہے۔ یعنی قریب قریب صفحے سے بھی کچھ کم ہیں۔ رشید حسن خاں اس سے یہ نتیجہ نکالتے ہیں کہ "یہ تقریر شروع میں یعنی جب پہلی بار (۱۲۵۰ھ میں) اس داستان کو لکھا گیا ہے، اس وقت اس قدر مفصل نہیں تھی۔" دنیا کی بے ثباتی کا ماتم اور اس بے ثباتی کا اخلاقی پہلو سرور کے انداز فکر میں ایک obsessive concern کی سی حیثیت رکھتے ہیں، لہٰذا ہمیں اس بات پر کوئی تعجب نہیں کہ وہ "فسانۂ عجائب" کے اس کلیدی موقع پر ہونے والی تقریر کی طرف بار بار آئے۔ اور اس میں قطع برید کی۔ نیز مسعود نے لکھا ہے کہ چالیس سال تک سرور کتاب میں رد و بدل اور حذف و اضافے کی صورت میں مداخلت کرتے رہے۔ ان چالیس برسوں کے دوران یہ مقام انھیں خاص اہمیت کا حامل ہوا تھا یا ہوا ہوگا۔ رشید حسن خاں نے ان واقعات کا سراغ لگایا ہے کہ تقریر میں اضافے کے وقت بعض اہم واقعات کی طرف اشارے شامل کر لیے گئے ہیں، جیسے نصیر الدین حیدر کا سرنا [illegible] کا بقر [illegible] پٹنہ سے رہنا اور محمد علی شاہ کے بیٹا زمنے کا ملنا وغیرہ۔ داستان کے طلسمی واقعات میں معاصر تاریخ کی یہ مداخلت ہمیں مجموعی معلوم ہوتی ہے۔ مگر سرور سے لے کر طلسم ہوش ربا تک سب داستانوں میں کم و بیش ایسا ہوتا آیا ہے۔ جس سے خیال ہوتا ہے کہ داستانوں کے پڑھنے سننے والوں نے اس امر کو قبول کیا ہی ہوگا۔ ایسے انقلاب انگیز (یا عبرت خیز) واقعات کہ جن سے قارئین بخوبی واقف ہیں، ان کے حوالے کی شمولیت دنیا کی بے ثباتی کے بیان کو مزید مؤثر بنا دے گی۔ سرور معاصر تاریخ کے حوالے سے اپنی نیم متصوفانہ VISION کو بیان کر رہے ہیں، بالکل جیسے میلان کنڈیرا یا انتظار حسین جیسا ناول نگار کرتا ہے۔ داستان اس وقت ناول میں بدل جائے گی۔ جب اس وژن کے بیان کے لیے تاریخی حوالہ حاوی ہو جائے گا اور طلسماتی devices کو شکست دے گا۔ سرور کی سایقہ داستان طرازی اور لسانی ہنرمندی' تاریخ کے اس حوالے کو کہانی میں حل کر لیتی

ہوتے میں نہیں رہتی۔ بلکہ اس کے نیے محاباً قمت کے آگے ڈھیر ہو جاتی ہے۔ کہانیاں اسی طرح وقت کی اسیر اور تاریخ کی پابند ہیں۔

سب سے زیادہ دلچسپ اور حیرت انگیز بات یہ ہے کہ سرور نے بندر کی تقریر میں اضافہ ہی نہیں کیا بلکہ اسے دوسری جگہوں پر بروئے کار بھی لائے۔ رشید حسن خاں لکھتے ہیں:

"نصیر الدین حیدر کی موت کے بعد کا جو حال 'فسانۂ عبرت' میں سرور نے لکھا ہے (یہ نو مطبوعہ مضمون پر مشتمل ہے) اسے دیکھا جائے۔ تو صاف معلوم ہو گا کہ بندر کی تقریر کے بعض اجزا یہاں لفظی صورت بدل کر نمودار ہوتے ہیں۔ اس کے بعد محمد علی شاہ (متوفی ربیع الثانی ۱۲۵۸ھ) کے جناب کا جو حال لکھا ہے (فسانۂ عبرت ص ۵۵ سے ص ۵۷) اس میں بہت سے جملے اور عبارت کے ٹکڑے تقریباً وہی ہیں جو بندر کی تقریر کا حصہ ہیں۔"

'فسانۂ عبرت' تاریخی انداز کی کتاب ہے، محض کہانی نہیں، سرور نے اس میں فسانۂ عجائب کا ٹکڑا کیوں اور کیا سوچ کر چسپاں کر دیا۔ بادشاہ وقت کی موت پر بندر کی تقریر دوبارہ کیسے استعمال میں آگئی۔ یہ اتفاق مجھے بہت دلچسپ اور قیاس طلب معلوم ہوتا ہے۔ ایک ہی عبارت کو دو مختلف جگہوں پر چلانا سرور کا شعوری فیصلہ ہو یا ان کے عجز بیان کا نتیجہ، تاریخ اور داستان کا یہ تال میل اپنی جگہ جاذب ہے، اور تاریخ تصنیف کے تعین سے زیادہ اہمیت کا متقاضی۔ اگر یہ مسالہ بورخیس کو ملا ہوتا تو وہ اس پر اپنی FICC-IONES جس سے ایک نیا در رکھ سکتا تھا۔ جہاں فسانہ، انشائیہ اور تنقیدی مقالہ گھل مل کر ایک انوکھی حیرت کو جنم دیتے ہیں۔ یا پھر شاید نیر مسعود صاحب اس پر قلم اٹھائیں کہ وہ اس موضوع کا حق ادا کر سکتے ہیں۔ بہرکیف بندر کی تقریر امکانات سے پر ہے۔

ان امکانات کو محض ایک رخ سے دیکھا گیا ہے۔ ڈاکٹر اطہر پرویز نے اپنے مرتب کردہ فسانۂ عجائب میں لکھا ہے:

" بندر کی تقریر کا بڑا حصہ طوطے سے پڑھ لینے کے بعد احوال محمد علی شاہ کا وہ حصہ پڑھ جائیے جہاں محمد علی شاہ کے جنازے کا جلوس کا ذکر ہے۔ یہ بیان تقریباً اسی اسلوب و لہجہ میں ہے۔ جس میں سرور نے بندر کی تقریر لکھی ہے۔ تا کہ یہ "فسانۂ عجائب" سے منقول نہ ہو گا، بلکہ یہاں فسانۂ عبرت کے بعد سرور کو اپنے فلسفیانہ خیالات کو پیش کرنے کا خیال آیا کہ اسے فسانۂ جیسی شہرۂ آفاق کتاب میں استعمال کیا جائے"۔

رشید حسن خاں نے یہ اقتباس نقل کرنے کے بعد تسلیم کیا ہے کہ "دونوں کتابوں کے بہت سے اجزا کے متعلق قطعیت کے ساتھ یہ کہنا بہت ہے کہ کون سا بیان کب لکھا گیا۔ لیکن تاریخی شواہد سے وہ اس نتیجہ پر پہنچے ہیں کہ بندر کی تقریر کے جو اجزا فسانۂ عبرت میں بھی ہیں، وہ فسانۂ عجائب سے منقول ہیں، یا اس کا نقش ثانی ہیں۔ یہ سوال کہ ایک متن کو دوسرے پر فوقیت حاصل ہے، خشک مدرسانہ، موشگافی کے روپ میں فی الاصل یہ مسئلہ ہے کہ افسانوی بیان کی وجودیات (ONTOLOGY) کیا ہے۔ میرا قیاس کہتا ہے کہ سرور نے پہلے فسانۂ عجائب میں بندر کی تقریر لکھی)، اور اس کے بعد اس خیال سے کہ ٹکڑے فسانۂ عبرت کے مصرف میں آئے ہوں گے، اس لیے کہ بندر کے تقریر کرنے اور اپنی زندگی بیان کرنے کا منظر کہانی سے اس موڑ کے لحاظ سے فطری اور بہتر مناسب ہے، ایک باقاعدہ ادبی رسم (CONVENTION) ہے جس کی سند پیش مثال موجود ہے۔ سرور نے یہی کیا ہے جو کہانی نے اس کے کر دہ کہانی کے گواہ سب مثالی ہیں۔ میں اس نتیجہ پر اس لیے پہنچا ہوں کہ تقریر سے ایک گمنام مصنف سفید بندر کی داستان لکھ چکا تھا۔

بیان کیا جاتا ہے کہ چین کے تھانگ شاہی عہد میں (۶۱۸ء) نوجوان دانشور سرکاری ملازمتوں کے امتحانات میں شریک ہوتے تو بہت اچھے اثرات ڈالنے کے لیے اپنے لکھے ہوئے مضامین اور کہانیاں ملاحظہ کے لیے پیش کرتے تھے۔ اس رسم کی وجہ غالباً یہ ہو گی کہ دانشور اپنی تخلیقی صلاحیت، قوت مشاہدہ، تاریخی معلومات، منطقی استدلال اور اعلیٰ نثر نگاری کی صفات ظاہر ہوں جو کہ کنفیوشس نے بہت زور دیا۔ آج شاید ہمیں یہ طریقہ عجیب معلوم ہو مگر رجب علی بیگ سرور کے لیے اجنبی نہ ہو گی کیونکہ انہوں نے فسانۂ عجائب" دربار میں پیش کر کے

ترجمہ بھی ہے۔ چونکہ عہد سنگ ایک کہانیاں باقی ہیں تو کوانگ تھونگ کے بارے میں کہا جاتا ہے کہ اس نے بہت سی کتابیں تحریر کی تھیں مگر اب اس کی صرف چند کہانیاں ہی ملتی ہیں (اس اہتمام میں سرور اس کے شریک ہیں کہ فسانۂ عجائب کے علاوہ ان کی باقی کتابوں کو اب صرف محقق پڑھتے ہیں) جدید چین کے نقادوں نے ان کہانیوں میں "فوق فطری مواد"، جاگیردار طبقے کے تضادات اور زندگی کی جاندار عکاسی" کا اعتراف کیا ہے، لیکن اس شکایت کے ساتھ جو پیچنگ سے حال ہی میں شائع ہونے والے تھانگ کہانیوں کے اردو ترجمے کے دیباچے میں بھی دہرائی گئی ہے:

"ان کہانیوں میں زبان اس درجہ مرصع اور پر تکلف استعمال کی گئی ہے کہ ان سے محض اعلا طبقے کے لوگ ہی محظوظ ہو سکتے ہیں۔"

اس شکایت کو سن کر ایسا لگتا ہے کہ کوئی ترقی پسند نقاد ہمارے داستانی ادب کا ذکر کر رہا ہے۔ کم فہم بے بہرہ تنقید بھی بلند اقبالی کی طرح ہر جا اکثر اور ہر عہد میں موجود ہے، بلکہ شاید آفاقی ہے۔

"سفید بندر کی داستان" کے مصنف کے بارے میں کچھ نہیں معلوم (مجھے اس بات کی فکر ہے کہ وہ اس امتحان میں پاس ہوا کہ نہیں!) اور یہ کہانی کسی مجموعے میں بھی شامل نہیں ہوئی، یہاں تک کہ سونگ عہد میں اسے "تائی پنگ مجموعے" میں شامل کیا گیا۔ قصے کا خاکہ یوں ہے کہ اویانگ ہے نام کا افسر (غالباً فوجی) مہم کے دوران، خطرناک علاقے میں بہت دور تک نکل جاتا ہے، جہاں ایک دیوقامت سفید بندر اس کی خوب صورت بیوی کو اٹھا لے جاتا ہے۔ سال بھر تک وہ ڈھونڈنے کے بعد اچانک بندر کا سراغ پا لیتا ہے۔ اور دوسری مغویہ عورتوں کی مدد سے بندر کو باندھ کر اس کی ناف کے کچھ نیچے مقام "مقتل" پر تلوار کا وار کرتا ہے۔ مرنے سے پہلے بندر اویانگ کو بتاتا ہے کہ اس کی بیوی حاملہ ہے۔ سال بھر اس کی بیوی بندر کی شکل کے بچے کو جنم دیتی ہے، جسے اویانگ کی پھانسی کے بعد چیانگ زونگ پرورش کرتا ہے۔ اور یہ بچہ بڑا ہو کر تھانگ عہد کا مشہور ادیب، خطاط اور نامور شخصیت بن جاتا ہے، بیان کیا جاتا ہے کہ یہ کہانی تھانگ عہد کی ایک مشہور شخصیت پر طنز ہے۔ جس کا چہرہ مہرہ بندر کا سا تھا۔ اس کہانی کے بارے میں جدید چین کا دانشور اور ادیب لوشون، جس نے عہد قدیم کی کئی کہانیوں کو نئے انداز سے لکھا تھا، ایک مشہور اور مؤقر تصنیف "چینی افسانوی ادب کی مختصر تاریخ" میں رقم طراز ہے کہ "اویانگ خاندان کے کسی دشمن نے یہ کہانی لکھی ہوگی۔ اور اس سے ظاہر ہوتا ہے کہ لوگوں کا مضحکہ اڑانے کی خاطر کہانیاں ایجاد کرنے کا دستور چلن میں خاصا ہوتا ہے۔" ("چینی افسانوی ادب کی مختصر تاریخ" انگریزی ترجمہ، پیکنگ، ۱۹۷۶، باب ہشتم) اسی خیال کی بازگشت، تھانگ کہانیوں کے محولہ بالا اردو ترجمے میں بھی ہوئی ہے، جہاں اس کہانی کے بارے میں فقط یہی ایک فقرہ لکھا گیا ہے کہ: "تھانگ عہد میں ادب کا استعمال ایک سیاسی حربے کے طور پر بھی ہوا تھا۔"

سیاسی طنز کا یہ حربہ اس کہانی کی بعض نفیس تفصیلات کی تشریح اور تفہیم میں مددگار نہیں ہوتا۔ مثلاً بندر کے معمولات کا یہ بیان جس میں خطاطی سے دلچسپی کا ذکر بھی ہے:

"روزانہ صبح بندر منہ ہاتھ دھونے کے بعد سفید لباس اور ٹوپی پہن لیا کرتا تھا۔ سردی ہو یا گرمی وہ ایک ہی لباس پہنا کرتا تھا۔ اس کے جسم پر انچ لمبے سفید بال تھے۔ غار کے اندر وہ لکڑی کی تختیوں پر کندہ تصویری خط پڑھا کرتا تھا۔ جس کی تحریر کو کوئی بھی نہیں پہچانتا تھا۔ پڑھنے کے بعد وہ ان تختیوں کو پتھر کی ایک سل کے نیچے رکھ دیتا تھا۔ جس دن مطلع صاف ہوا کرتا اس دن وہ دونوں ہاتھوں سے تلوار چلانے کی مشق کیا کرتا۔ دونوں تلواریں بجلی کی طرح گھومتی ہوئی اس کے چاروں طرف چاند کے نور کا ہالہ سا بنا دیتی تھیں۔ وہ ہر طرح کی چیزیں کھا سکتا تھا، مگر خشک میوہ اور کتوں کا خون اس کی مرغوب غذا تھی۔ وہ دوپہر کے وقت غائب ہو جاتا تھا اور دو چار ہزار کوس گھومنے کے بعد رات کو گھر واپس آجاتا تھا۔ یہ اس کا روزمرہ کا معمول تھا۔

جب کبھی حسین اور خوب رو دوشیزہ پر اس کی نظر پڑ جاتی تو پھر وہ اسے حاصل کر کے ہی دم لیتا تھا۔ رات کو وہ باری باری سبھی عورتوں کے ساتھ ہم بستر ہوا کرتا تھا۔ اگرچہ اس کی زبان پر بندروں کی نسل کا اثر موجود تھا مگر پھر بھی وہ نہایت صاف لہجے میں گفتگو کر سکتا تھا۔"

تفصیلات کی یہ لذت، سیاسی طنز کے ہدف سے آگے نکل کر داستان سازی کے عمل میں داخل ہو گئی ہے جس کی طرف لوشون نے کوئی اشارہ نہیں کیا۔

خط طلی کا قدر شناس ۔ "بندر" تقریر کا جو باقی ہے۔ لوہانگ کے ہاتھوں زخمی ہونے کے بعد اپنی موت کو نزدیک پا کر وہ کہتا ہے کہ: "یہ سب کچھ قدرت کی مرضی سے ہوا ہے، ورنہ تم مجھے کسی بھی حالت میں نہیں مار سکتے تھے۔" اس راضی برضا جملے سے پہلے اسے موت کا احساس ہو جاتا ہے، اس سال موسم خزاں میں جب بہت جلد شروع ہوا تو سفید بندر بڑا افسردہ اور مایوس مایوس سا نظر آنے لگا۔ "چودھویں کی رات کے کچھ دن بعد پتھر کی سل کے نیچے آگ لگ جانے سے تمام تختیاں جل جاتی ہیں۔ وہ عورتوں سے دو دو باتیں کرتا ہے: "میری عمر ایک ہزار سال ہو چکی ہے، مگر ابھی کوئی اولاد نہیں ہے۔" وہ افسردہ ہو کر بولا، "اب یہ عورت حاملہ ہو چکی ہے۔ اس کا مطلب یہ ہے کہ میری موت قریب ہے۔" اس نے سبھی عورتوں پر ایک طائرانہ نظر ڈالا اور کچھ دیر تک روتا رہا۔ پھر اپنی بات جاری رکھتے ہوئے بولا، "یہ پہاڑ بالکل سنسان اور سیدھا ہے۔ پہلے یہاں آنے کی ہمت کسی میں نہ تھی۔ اس کی چوٹی پر کھڑے ہو کر میں نے گھاٹی میں بھیڑیوں، شیروں اور دوسرے جنگلی جانوروں کو تو دیکھا ہے مگر ابھی تک کسی لکڑہارے کو اوپر آتے نہیں دیکھا۔ اگر خدا کی مرضی نہ ہوتی تو اس ویران اور سنسان جگہ پر بھلا آدمی کس طرح پہنچ سکتا ہے ؟"

اپنی اس تقریر کے دوران سفید بندر ایک اور عجیب جملہ کہتا ہے: "پہاڑ کے دیوتا نے مجھے بد دعا دی ہے کہ میں مر جاؤں گا لیکن اگر مجھے دوسرے دیوتاؤں کی مدد مل جائے تو شاید میری جان بچ سکتی ہے۔" دیوتاؤں کی مدد نہیں ملتی اور وہ خدا کی مرضی کو قبول کر لیتا ہے۔ دیوتاؤں کی بے ثباتی، ارادے کا مشیت ایزدی کے سامنے فسخ ہونا اور موت کی اٹل حقیقت، اس تقریر سے مترشح ہیں۔ شاہی خاندان یا صاحب اقتدار لوگوں کے بارے میں کم نام مصنف کے خیالات، کہانی کے عمل میں دب گئے ہیں۔ آخر میں اگر کچھ باقی رہ گیا ہے تو وہ بندر کی تقریر ہے۔

نقادوں کے تجزیے، سیاسی کشمکش، اہل اقتدار کے عروج و زوال، اس جزر و مد سے دانشوروں کی وابستہ توقعات، ان کا رہبر قند اور اہل دنیا کو عبرت دلانے کے لیے متوجہ کرنا، یہ تمام سلسلے بندر کی تقریر میں ضمنی تفصیلات بن جاتے ہیں۔ بندر کی تقریر کہانی سنانے کا عمل ہے، جو بہر صورت "محض خیالات" سے افضل ہوتا ہے۔ ڈاکٹر اطہر پرویز نے محولہ بالا اقتباس میں وہ یہ فرض کیے لیتے ہیں کہ چند ایک فلسفیانہ خیالات، جو مصنف کو تاریخ نویسی کے دوران آئے وہ کہانی میں چسپاں کر دیے گئے۔ کہانی کا عمل اس کے بالکل برخلاف بھی کار فرما ہو سکتا ہے۔ کہانی لکھنے کے دوران مصنف کو چند فلسفیانہ خیالات آئے جن سے اس نے اپنی تاریخی کتاب میں بھی استفادہ کیا۔ کہانی کا عمل تفلسف سے مانع نہیں بلکہ تجربے کے تفلسف کا مستند طریقہ ہے۔ بندر کی تقریر لکھتے ہوئے سرور اس نکتے کو پا چکے تھے، جیسے کہ اس کے بعد آنے والے بعض افسانہ نگاروں نے بھی پایا۔ بندر کی تقریر کیا، پوری کہانی سید رفیق حسین نے "آئینۂ حیرت" میں لکھی ہے، بندر شہری انسان اور محروم انسانی انسان کے باہمی تفاعل سے مرتب ہونے والی کہانی ہے۔ یہاں بندر دنیا کی ناپائیداری کا نقشہ کھینچ کر سننے والوں کو عبرت نہیں دلاتا، بلکہ قوت کی اندھی قدرت کا ایک مہرہ بن کر اتفاقات زمانہ کی اندوہ ناک ستم ظریفی، قسمت کے ہاتھوں انسان کی لاچاری، اپنے مال و مقام کا گھمنڈ کرنے والے انسان کی نادانی غرضیکہ کتنی بہت ساری باتوں کا ایک مرقع سامنے آتا ہے۔ قضا و قدر کے وسیلے کے طور پر بندر اپنا کام خاموشی کے ساتھ سرانجام دے رہا ہے۔ اس لیے تقریر افسانہ نگار کو کرنا پڑتی ہے:

"زندگی! پر عیش و پر کیف زندگی، بچپن کی پر سحر بے فکر زندگی، جوانی کی مست زندگی۔ کیا تو اس واسطے عطا ہوئی تھی کہ وقت آخر تیری یاد کے تازیانے پشت مجسمہ کی دھجیاں اڑا دیں۔"

جوش تقریر میں وہ بڈھی بندریا سے بھی خطاب کر بیٹھتا ہے۔ بندریا کی 'او، او، خی، خی' درج گزٹ ہوتی ہے، نیم پاگل پروفیسر دوبے شعور کی رو میں بہکے چلے جاتے ہیں۔ بندریا کی محرومی اور خاموش انتقام سے قرشی کا سا بچہ ان وحشیوں میں پہنچ جاتا ہے جنھیں نیم وحشی اور جانور سے بدتر سمجھا گیا تھا۔ انسان کا یہ زوال، انتظار حسین کے یہاں واضح تر ہے۔ "آخری آدمی" میں انسان اپنی بر خود غلط نافرمانی اور سراسر شرارت کی پاداش میں بندر بن رہا ہے۔ الیاسف نے پہچان لیا ہے کہ وہ بندروں میں منقلب ہو جانے والی بستی میں اکیلا آدمی ہے، اور اس نے پہلے تو نصیحت کرنے کے بجائے خاموش

... تھیرہ اشتباہ کیا ہے:

"ا... یاسف یہ تپش لفظوں کی قدر جاتی رہی کہ اب وہ اس کے ... رے درمیان رشتہ نہیں رہے تھے اور اس کا اس نے افسوس ... یاسف نے افسوس کیا اپنے ہم جنسوں پر، اپنے آپ اور لفظ پر۔ ... ہے ان پر بوجہ اس کے کہ وہ لفظ سے محروم ہو گئے۔ افسوس ہے ... بوجہ اس کے کہ لفظ میرے ہاتھوں میں خالی برتن کی مثال رہ گیا اور ... آج بڑے افسوس کا دن ہے کہ آج لفظ مر گیا ہے اور الیاسف ... موت کا نوحہ کیا اور خاموش ہو گیا۔"

لفظ مر چکا ہے اور بندر کی چپ سادھ لی ہے۔ بورخیس کے دوست ... افسانہ نگار لیو پولڈو لوگونیز (Lugones) نے اپنے ... "یزور" (Yzur) میں دکھایا ہے کہ ایک سائنس داں کو ... تا ہے کہ بندر بولنا جانتے ہیں مگر انسان کے ظلم کی وجہ سے نہیں بولتے۔ ... بندر کو بولنا سکھاتا ہے لیکن برسوں کی مشقت کے بعد وہ مرتے ... بندر کی زبانی یہ الفاظ سن پاتا ہے: "آقا میرے آقا!" اشفاق ... افسانہ 'بندر لوگ' تک آتے ہیں بندر کے کلام کرنے کا امکان ... ہو جاتا ہے۔ سرو رسے لے کر اشفاق احمد تک یعنی بندر کی تقریر ... موت کے زائل ہوتے ہوتے یکسر گم ہو جانے تک، ایک ہی سلسلے کی ... ہیں جو مختلف افسانہ نگاروں نے اپنے اپنے افسانوں میں بیان کر دی ... سرور کے یہاں افسانہ نگار حاوی و ناصر ہے کہ بادشاہوں کی موت کا ... بندر کی تقریر کے ذیل میں آتا ہے۔ اشفاق احمد کے ہاں بندر کو اپنے ... کا موقع نہیں ملتا اس لیے کہ افسانہ نگار ہی مسلسل بولے چلا جا رہا ہے ... جوش کلام کے مارے افسانہ بچھڑ گیا ہے۔ بندر کی بلا افسانہ نگار کے ... ہے۔ افسانے پر اس سے زیادہ برا وقت اور کیا ہو سکتا ہے!

شیکسپیئر نے 'کنگ جان' میں ایک مقام پر لکھا ہے:

ANOTHER LEAN UNWASH'D ARTIFIC...
CUTS OFF HIS TALE AND TALKS ...
ARTHUR'S DEATH.

سرور الیسے ARTIFICER نہ تھے کہ کہانی روک کر بادشاہ کی موت کا ذکر شروع کر دیں۔ انھوں نے بادشاہوں کی موت جیسے مہتم بالشان واقعات کو بندر کی تقریر کے حوالے کر دیا۔ اتنا مستند حوالہ تاریخی کتابوں کا بھی حذف بحرف دہرایا جا سکتا ہے۔ انسانیت کا المیہ ہے اور سرور افسانہ نگاری کے اس فن کے محرم راز جس کا شعور ہمارے دور کے افسانہ نگاروں سے بھی گم ہوا جا رہا ہے۔ اسی لیے فسانۂ عجائب کا نئے اور مستند اڈیشن میں چھپنا میرے لیے اتنا بڑا واقعہ ہے، ایک بالکل نئی دریافت۔ ،،

غزلیں

محمد احمد رمزؔ

یہ بھی کوئی بات کہ صرف تماشا کر
بیچ رہا ہوں جنسِ دل و جاں سودا کر

میری خلوت کچھ ہنگامے رکھتی ہے
اور کبھی لوگ آتے ہیں تو کبھی آیا کر

اپنی نسبت کا اعزاز نہ مجھ سے چھین
جتنا جی چاہے تو مجھ کو رسوا کر

تجھ کو اپنے ساتھ ڈبونے والا میں
میرے لئے ایک سے تو مت الجھا کر

میں بھی دیکھوں تیرا رم زنجیر پہ رقص
کچھ تو وحشت میرے غزالِ رعنا کر

گھول دے ہجر کے زخموں میں کچھ دل کا لہو
کوئی نقش تو اس کی یاد کا زندہ کر

دیکھ اپنی آنکھوں سے زوالِ عصرِ عمر
رمزؔ اب اپنے کفرانا سے توبہ کر

پھر اک تیر سنبھالا اس نے مجھ پہ نظر ڈالی
آخری شئی تھی ترکش میں وہ بھی کر ڈالی

ٹھہرو یہیں اے قافلے والو آیا دشتِ بلا
اس نے یہ کہہ کے اپنے سر پر خاکِ سفر ڈالی

اور کوئی دنیا ہے تیری جس کی کھوج کروں
ذہن میں پھر اک سمت بکھیری راہ گزر ڈالی

ہاتھ ہوا کے بڑھنے لگے ہیں بستی کے اطراف
دیکھو اس نے چنگاری اب کس کے گھر ڈالی

چشمِ فلک کا اک آنسو ہے گردش کرتی زمیں
کیا پیش آیا جو اس نے بنائے دیدۂ تر ڈالی

وقت سے پوچھو وقت سے سچا شاہد کوئی نہیں
کس نے تیغ اٹھائی رن میں کس نے سپر ڈالی

میں تو بس گوہر سے خالی ایک صدف ہوں رمزؔ
مشکل ہوگی اس نے کوئی بات اگر ڈالی

غزلیں

محمد احمد رمز

پل میں مری خواہش کو بھی انگیز کئے جائے
مجھ کو وہ مرے ظرف میں لبریز کئے جائے

یہ کون ہے جو آگ سی دھکائے لہو میں
اندر سے مری پیاس کو چنگیز کئے جائے

سودا ہے کوئی سر میں تو پھر ٹوٹے گی زنجیر
دیوانہ ابھی رقص جنوں تیز کئے جائے

شاید مری خوشبو کو وہ پہچان گیا ہے
اچھا ہے کہ مجھ سے ابھی پرہیز کئے جائے

پائے نہ مری گرد سفر بھی یہ زمانہ
رفتار بہت ہے جو وہ مہمیز کئے جائے

رکھے یوں ہی شاداب مجھے کشت غزل میں
موسم ترا مٹی مری زرخیز کئے جائے

بے صدا ہو کر کوئی میرے لہو میں زندہ ہے
اب بھی اک منظر غبار دشت ہو میں زندہ ہے

شاخ شاخ اشجار سے اک خوف سا لپٹا ہوا
زرد پل کوئی فضائے رنگ و بو میں زندہ ہے

رشتۂ امید تک جاری ہے میرا بھی سفر
سن رہا ہوں وہ بھی اپنی آرزو میں زندہ ہے

مجھ میں روشن ہے کھنچتے فاصلوں کی اک دھنک
اک بھنور قربت کا سیل جستجو میں زندہ ہے

بجھ گیا شعلہ شفق کا سرمئی کہسار پر
اور شام وعدہ چشم آب جو میں زندہ ہے

آج بھی کچھ پھول کھل اٹھتے ہیں ان ہونٹوں پہ رمز
اک کہانی اب بھی اس کی گفتگو میں زندہ ہے

عتیق اللہ

بدگماں! گمان بیش و کم نہ کر
جو گزر گئی اسے رقم نہ کر
رائیگاں سہی، مسافتیں تمام
اپنے آسمان مجھ پہ کم نہ کر
کس افق سے لائی ہیں چرا کے دیکھ
اس کرن کو ظلمتوں میں ضم نہ کر
ایک اور صرف ایک غم بہت
ایک سے زیادہ ہو تو غم نہ کر
کسی کے زخم تہ نشیں ہیں یہاں
اس جگہ کو آنسوؤں سے نم نہ کر
ابھی بہت سے تیرے قرض باقی ہیں
ہم پہ کوئی دوسرا ستم نہ کر

در اور دیوار کے درمیاں کچھ تو ہے
اس زمیں کی جگہ آسماں کچھ تو ہے
دور ہوتے ہوئے نقش و آثار ہیں
اک ابھرتا ہوا سا نشاں کچھ تو ہے
کوئی اترا تو تھا بام جاں پر ابھی
اس افق پر چمک سی عیاں کچھ تو ہے
کچھ تو ہے اس کے انکار کی پشت پر
آنکھ کی اوٹ میں بھی نہاں کچھ تو ہے
دیکھتا ہوں اسے روزن خواب سے
رشتہ دید سا درمیاں کچھ تو ہے
سوئے دل تیر آتے کہ پتھر کوئی
اس نشانے پہ لیکن اماں کچھ تو ہے
خواب سا ایک پل بھی نہیں اس طرف
ان حدوں میں نکل آ یہاں کچھ تو ہے

تخلیق کا نوحہ

صدیق عالم

اگر انسان تخلیق کے مرکز میں کھڑا ہے
تو کیا یہ تخلیق مٹ جائے گی
اس کی موت کے ساتھ؟

شاید موت سرے سے موجود نہیں
گرچہ جسموں کا نیا روپ لینا موت سے بھی زیادہ بھیانک ہے
جو ثابت کرتا ہے کہ تخلیق دراصل ایک دائمی لعنت ہے
جسے انسان پشت در پشت اپنی گردن سے
لٹکائے رکھنے پر مجبور ہے
ممکن ہے کل انسانیت کی مجموعی موت
اور اس کے امکان تجدید کی موت
اور تخلیق زندگی سے عاری
ایک بنجر سیارے کی
خالق کے لئے وضع کرے ایک نیا کینوس

اگر تخلیق کی صحیح معیاد طے نہیں

اور یہ زمان و مکان کی سرحدوں میں پھیلنے کی استعداد رکھتی ہے
وہ بھی خالق کے بغیر
تو خالق کا وجود بتدریج مختصر کر کے
ڈال سکتے ہیں ہم ایک غبارے میں

جب کہ اس کا بھی امکان ہے
کہ خالق خود بھی ایک تخلیق ہو
تو ہم اس سلسلے کے منتہا پر یقیناً کھڑے ہیں
کیونکہ ہماری تخلیق پایاب ہے
یا اپنے انتہائی عروج پر پہنچ کر بے ارادہ ایک لکیر
یا ایک مجذوب کی بڑ
اور اگر ہمارے لئے سارے فیصلے خالق سے معنون ہیں
تو ہم تخلیق کے مرکز میں کھڑے ایسے پتلے ہیں
جو تاگے سے کھینچ کر الٹے بھی لٹکائے جا سکتے ہیں
اور ممکن ہے کہ الٹے لٹک رہے ہوں

دراصل خالق اور تخلیق کا رشتہ کبھی صحیح نہیں ہوتا
کیونکہ خالق جب تخلیق کرتا ہے
تو اپنے تخلیقی عمل سے ایک پیغام دینا چاہتا ہے
جو تخلیق کو بجائے خود ایک معاون کی شکل دے ڈالتا ہے
معاون جسے پرے رکھ کر بھی ہم گفتگو کر سکتے ہیں

اور اگر ہم معاون ہیں تو خالق کا پیغام کس کے لئے ہے ؟
تخلیق یقیناً یہ جان سکتی ہے
آئنسٹائن کے مغز سے ممکن ہے سائنسداں

ایک دن یہ پیغام کالنے میں کامیاب ہو جائیں)

ممکن ہے لوگ اسے معلق پتلوں کے فلسفے کا نام دیں
معلق پتلے جو زمین پر نہیں اترتے
اور نہ ہی آسمان کو چھو سکتے ہیں
کیا اس تخلیق سے کچھ ممکن ہے ؟
کیا یہ ممکن ہے کہ یہ تخلیق کوئی پیغام دے ؟
لیکن کیا یہ پتلے اس پیغام کو سمجھ بھی سکتے ہیں ؟
جب وہ بس کی بھیڑ سے پھل کر کسی دیوار کے سائے میں آ اترا ہو
تو اس کے پاس کسی کو دینے کے لئے کیا باقی رہ جاتا ہے
یا جب زنگ خوردہ پھاٹک کے اندر وہ پچھلی صدی کی زندگی جی رہا ہو
(زندگی جسے خرگوش تک جھاڑیوں میں اندر دبک کر جی لیتے ہیں)
تو وہ آنے والی صدیوں کو کیا پیغام دے سکتا ہے ؟
لیکن ہم اس کی نفی بھی تو نہیں کر سکتے
چھلانگ لگانے کے لئے لکڑی کی تختی کی ضرورت تو ہوتی ہی ہے
چاہے یہ چھلانگ بجائے خود سر کے بل کسی سنگلاخ چٹان پر ہو

کوئی بھی تخلیق دراصل ایک دیوار چین قائم کرتی ہے
جو ہمارا فطری بہاؤ روک دیتی ہے
اور ہر بار دیوار کے اس پار کا منظر بدل جاتا ہے
کوئی سایہ تک باقی نہیں رہتا جسے ہم پکڑ کر کچھ حاصل کر لیں
اور اکثر ہماری اس کوشش میں خود ہمارا پڑوسی مخل ہوتا ہے
جس کے مطابق دراصل پکوڑنے کا یہ عمل ایک بنجر عمل ہے
تخلیق کا گھروندا وقت کے ساحل پر بے معنی، بے مصرف کھڑا ہے
اسے بنانا بھی اتنا ہی آسان ہے جتنا کہ توڑنا
" معنی ۔ " پڑوسی اپنے عینک پر پڑے پیلے منہ کی باسی بھاپ چھوڑتے ہوئے کہتا ہے

"۔۔۔۔ بہتر ہے کہ خود ہم اسے خلق کریں ۔۔۔
ہم جو خدا کی ویسی ہی تخلیق ہیں جیسا کہ وہ ہماری تخلیق ہے"
مغنی کی جستجو نے انسان کو صرف ریت کا ڈھیر دیا ہے
اور اس پر کھڑے چند کھجور کے روایتی پیڑ
جن کے سائے میں انسان
اپنے تخیلاتی گھروندے سجائے کیا ہی مسرور نظر آتا ہے ؟

مگر اچانک ایک تندرست و توانا چوہا جب ہمارے پیروں کے اوپر سے گزر جاتا ہے
اور پلیٹ فارم کے نیچے کی گندی پٹڑیوں پر کود جاتا ہے
تو ہم کتنے فریب خوردہ اور دقیانوسی لگتے ہیں
ہمارا تخیلاتی نظام ٹوٹ کر ایک رکابی میں آگرتا ہے
جس کی بدمزگی کو کم کرنے کے لئے ہم مسکرا کر کندھے ہلاتے ہیں
مگر ہمارا دل کسی اور ہی لہجے میں دھڑکتا رہتا ہے
ہماری فکر خود فریبی کے ایک نئے خوشنما جال میں اپنے آپ کو قید کرنے لگتی ہے
انواع و اقسام کے جاندروں یا بے جانوں کو بناتے وقت خالق نے
تخلیق کا کرب کن طریقوں سے محسوس کیا ہوگا ؟
انسان اور چوہے کی تخلیق یقیناً مختلف پیمانوں پر کی گئی ہوگی
اور اگر دونوں از خود وارد ہوئے تو ایک کے پاس فرشتے کلام لے کر کیوں آئے
جب کہ دوسرے نے زمین یا دیواروں کے اندر سوراخ بنا کر رہنا پسند کیا
سوراخ جو زیادہ تر اناج کے کھیتوں میں کھلتے ہیں
(بعد میں جب گودام بنے تو انسان کو چوہوں کے مسئلے سے نپٹنا پڑا)

تخلیق کا یہ سیدھا سوال
ہمیں اسی طرح کے لاکھوں سوالوں کے آگے ننگا چھوڑ جاتا ہے
ایک پسلی کم، مادر زاد برہنہ انسان

جس کے عضو تناسل نے تخلیقی عمل میں اپنا تاریخی فرض ادا کیا ہے
کر رہا ہے اور کرتا رہے گا
عورتیں شیو لنگ کی پوجا کچھ یوں ہی نہیں کرتیں
عورتیں مردوں کے بیج چرا کر انھیں ٹھنڈک میں بدل دیتی ہیں
اور اس بیج کو تناور درخت میں بدل کر
مردوں سے زیادہ جان لیتی ہیں
عورتیں شیو لنگ کی پوجا یوں ہی نہیں کرتیں
تخلیق کا صحیح عمل عورتوں کے پاس ہے
مردوں کے عضو تناسل تو اکثر صحیح وقت پر سوتے رہتے ہیں
اگر عورتیں نہ ہوتیں
تو ہم مرد اپنے بیج سے محروم
کبھی کے پتھروں میں بدل گئے ہوتے

تخلیق دراصل ایک طرفہ عمل نہیں
کہ آپ نے مٹی لی اور بن مانس بنا دیا
مٹی اگر نہ چاہے
تو بن مانس کی شریانوں سے جڑیں پھوٹ نکلیں
بن مانس شاید پیڑ ہو جائے یا کشتی
مٹی کی اپنی رچی، اپنا فلسفہ ہے
جسے سمجھے بغیر خالق زیادہ سے زیادہ اعتدار کر سکتا ہے
کیچڑ سے اپنی انگلیاں
اگر مجھے خالق کی انگلیاں اپنی انگلیوں کے عوض مل جائیں
تو میں انھیں مٹی میں گاڑ کر اعلان کر دوں
آج تخلیق کو نجات مل گئی
اب عضو تناسل میان میں رکھ لو
تاریخ کے صفحات آتش دان کے سپرد کر دو

مسجد کے منبر پر چڑھ کر اعلان کر دو
زنجیریں ٹوٹ گئی ہیں
اپنی مٹی میں واپس لوٹ چلو
زمین کے گرد سٹیلا ہٹ کے پہرے اتنا چوکس کر دو
کہ پھر کوئی فرشتہ مٹی چرا کر جنت میں نہ لے جائے

اپنی ناک سختی سے تھام کر رہیئے
مبادا چھینک آجائے اور دھرتی آپ کو بددعا دے اٹھے
بہتر ہے کہ چور دروازوں سے بھاگ کر ہم
تیرہ و تاریک فاصلوں میں چھلانگ لگا دیں
کہ پھر تخلیق ہمیں وضع کرنے کا خواب نہ دیکھے
اور کائنات بتدریج پھیلتی ہوئی ہمارے لاموجود کے ساتھ اپنے دائمی سفر میں معروف رہے

مگر کیا یہ فرار ممکن ہے جب کہ کائنات قابل اعتبار نہیں
(کائنات اور اسکی پر اسرار سرگوشی، اسکی کروٹیں لیتی ہوئی وسعتیں، اسکے افقی اور عمودی سوالات)
ممکن ہے ہم ایک بار پھر شیطان کی طرح سر کے بل پھینک دیئے جائیں
اور کائنات کے در و بست میں اس طرح کی غیر شعوری سازش کے لئے
اسے ذمہ دار بھی تو نہیں ٹھہرا سکتے ہم
کچھ لوگوں کا خیال ہے کہ در اصل تخلیق یک طرفہ سفر ہے جس سے واپسی ناممکن ہے
اور یہ لوگ پچھلی دہائی کے دم مرگ فلسفے کے آخری سرے پر کھڑے ہیں
اپنی ناک کی رطوبت سے پریشان، اپنی فکر کی وسعت کو ربر کی طرح کھینچتے چلے جاتے ہیں
اور کچھ کا خیال ہے کہ یہ سفر ابھی شروع نہیں ہوا اور نہ کبھی شروع ہوگا،
سب کچھ سراب اندر سراب اندر سراب یا پھر شاید وہ بھی نہیں ہے
تو پھر ہمیں ارسطو، سکندر اور گوتم بدھ کے ساتھ تاریخ کے صفحات سے نکل جانا چاہیئے
کہ ہمیں کوئی حق نہیں پہنچتا کہ کچھ نہ ہوتے ہوئے اس کا اعلان اتنی شد و مد کے ساتھ کریں

تخلیق ایک باسی سوال ہے، جو روز بروز سڑتا جا رہا ہے، اس پر کیڑے پڑتے جا رہے ہیں
اور ہم انسان ایسے خاکروب ہیں جو اس سوال کو ڈھو رہے ہیں
ایک کوڑا دان کی تلاش میں جو ہمیں کہیں نہیں ملتا، سوائے اپنے اندر
اور ہم ایسے کوڑا دان ہیں جنہوں نے قدرت کی دھتکاری ہوئی چیزوں کو
اپنے اندر سمو کر یوں سمجھا ہے جیسے یہ تخلیق کی معراج ہو
ہم نے آج تک زندگی کا متبادل دریافت نہیں کیا ہے
اور جب ہمیں اپنے ہونے کا جواز دکھائی نہیں دیتا تو آئینہ کے سامنے ننگے کھڑے ہو کر
اپنے جسموں سے کھرچ کھرچ کر ہم اپنے آپ کو اتار پھینکنے کی کوشش کرتے ہیں
اور ناکام، جب گھر کی دہلیز سے باہر آتے ہیں تو سورج کے سرخ فام گولے میں سمانے سے قبل
شام کے اخبار میں روزمرہ کے معمولات کو اپنی جگہ پا کر
ہم دریا کے بہتے ہوئے پانی میں اس آئینہ کو سماتے دیکھتے ہیں
جس کے اندر ایک انسان، پریشان، ہاتھ میں ایک پسلی تھامے، لمبے دانت نکالے
ہمیں خدا حافظ کہتے ہوئے آئینہ کے ساتھ دریا میں غرق ہو جاتا ہے
دریا جس نے ہر دور میں فرعون اور موسیٰ کے درمیان حدِ فاصل قائم کی ہے
کہ تخلیق کا سفر جاری رہے
اور شیو کو اس کی کھوہ میں تہہ آب کر رکھا ہے
کہ برہما اور وشنو کی ابروئے تابدار کلیسا کے سوچ سے پاک رہے
اور معابد کے منبروں سے ابھرتی ہوئی پکار، کوچۂ سنگ سے گونجتی
صداؤں سے ٹکرا کر
ایک لایعنی شور کے بھنور میں ہر سوال کو غرق کر ڈالے
مگر کیا تخلیق کے پہیوں سے گرتی ہوئی کیلیں
ابد تا ابد یوں ہی وقت کی دصول کو آسمانوں تک بکھرتی رہیں گی ؟
کبھی تو وقت کا ساربان سفر کے کسی موڑ پر اپنی اونٹنی کی قربانی دیگا ؟
کبھی تو سمے کا سارتھی اپنے رتھ کے زخمی گھوڑوں کو
بنجر ویرانوں کے حوالے کرے گا !
تخلیق کا ڈراؤنا خواب کب تک ہمیں

تااکتوبر ۹۷ء/۱۹۶۷

تا روں کے سائبان کے نیچے ننگا رکھے گا؟
ایک دن تو تاروں کا یہ سائبان ٹوٹ کر ہمارے سروں پر آ گرے گا؟
اور ہمیں ہمارے سوالوں کے ساتھ سکوت کی چادر میں لپیٹ کر ابدی نیند سو جائے گا'

مگر جب تک یہ نہیں ہوتا (اور جب کہ تا مدِ نظر یہ نہ ہونا ہی لکھا ہے)
کیوں نہ ہم اپنی کھڑکیوں سے باہر ہاتھ نکال کر
ستاروں کی تابناکی سے اپنی انگلیوں کو معمور کر لیں
اور قلم کے اندر خشک ہوتی ہوئی روشنائی سے
وقت اور خلا کے کینوس کو بھرتے رہیں
خلا جو ہمارا سفر، ہماری منزل، ہماری نجات ہے
اور وقت جس کی امٹ دستخط ہمارے خلاف ایک کائناتی سازش ہے
اور جب تک ہمارے انتشار اور لا وجودیت کی کہانی تخلیق نہ ہو جائے
کیوں نہ ہم بھی اپنی بوڑھی انگلیوں سے تخلیق کا جرم کرتے رہیں
کہ تمام جرموں میں یہ سب سے افضل ہے ●

پھیری والا

مرزا حامد بیگ

بازار جملہ کاروباری اجناس سے پٹا پڑا تھا سوداگر مول تول میں مصروف تھے اور بھیڑ اتنی تھی کہ کھوے سے کھوا چھلتا تھا۔ ایسے میں ہارون کی چہیتی بیوی زبیدہ اپنی کنیزوں کے ساتھ خریداری کرتی وہاں سے گزری تو کیا دیکھتی ہے کہ بہلول بیچ بازار میں بیٹھا مٹی کے گھروندے بنا رہا ہے۔ زبیدہ یہ دیکھ کر سخت متعجب ہوئی اور سوال کیا: "دیوانے! کہو تم نے زندگی کو کیسا پایا؟ کچھ ہمیں بھی سمجھاؤ۔"

بہلول اپنے کام میں منہمک تھا' اس نے کوئی توجہ نہ دی

زبیدہ نے سوال دہرایا: "زندگی کیا ہے؟"

بہلول نے اپنے سامنے دھری مٹی کے ڈھیر کی طرف انگلی سے اشارہ کر دیا اور خاموش رہا۔

زبیدہ مسکرائی: "اور موت؟"

بہلول نے پھر اسی طرح انگلی سے مٹی کی جانب اشارہ کیا اور بولا: "کیوں بے کار وقت ضایع کرتی ہو' جب موت آئے گی تو خود جان لو گی کہ وہ کیا ہے اور زندگی کی حقیقت کیا ہے۔"

زبیدہ نے بڑے ناز سے کہا: "دیوانے تم سے کوئی جواب نہیں بن پڑا۔۔۔ کہو' بھرے بازار میں اب یہ کیا کھیل کھیلتے ہو؟"

بہلول نے سر نیوڑھائے جواب دیا: "ملکہ! جنت کے محل بیچ رہا ہوں۔ لینا ہے تو بولو۔"

زبیدہ نے دریافت کیا: "کتنے کا بیچو گے؟"

دیوانہ اپنی سفید مونچھوں میں مسکرایا اور کہنے لگا: "تم پانچ لاکھ دینار ساتھ لائی ہو۔ ہم مول تول نہیں کرتے' اپنی چادر بچھاؤ۔"

زبیدہ نے چادر بچھا دی اور پانچ لاکھ دینار کے عوض مٹھی بھر مٹی اٹھا لے گئی۔

اس روز رات گئے تک بہلول کو حاجت مندوں نے گھیرے رکھا اور جب دیوانہ اپنا دامن جھاڑ کر وہاں سے اٹھا تو فجر کی اذانیں ہو رہی تھیں۔

داستان گو کا بیان ہے کہ ہارون الرشید نے اس رات خواب دیکھا کہ ایک بڑا محل ہے جس کے اطراف و جوانب میں دودھ اور شہد کی نہریں بہتی ہیں اور پائیں باغ میں خوش الحان پرندوں کے ساتھ زبیدہ چہکتی پھرتی ہے' لیکن جب ہارون نے محل کے اندر جانے کی خواہش ظاہر کی تو دربان نے اسے سختی سے روک دیا۔ وہ بہت گڑگڑایا کہ دیکھو میں خلیفۃ المسلمین' فاتح قبرص اور خاندان اغلبیہ کی مسلم سلطنت کا بانی ہوں۔ عظیم بصرہ و ردم سے میں نے خراج وصول کیا' جملہ مسلم حکمرانوں میں ایسا کون ہے' جو میری ہمسری کرے؟ لیکن دربان نے اس کی ایک نہ سنی۔

آنکھ کھلی تو وہ سخت دل گرفتہ تھا اور فجر کی نماز قضا ہو چکی تھی۔ اس نے اپنا خواب زبیدہ کو سنایا تو وہ کھلکھلا کر ہنس دی اور گذشتہ روز پیش آنے والا واقعہ من و عن بیان کیا۔

داستان گو کا کہنا ہے کہ ہارون تڑپ کر اٹھا' دس لاکھ دینار باندھے اور بھیس بدل کر بازار کی طرف نکل گیا۔ دیوانے نے ابھی کچھ ہی دیر پہلے اپنی دکان جمائی تھی اور بیچ بازار کے بیٹھا مٹی گوندھ رہا تھا۔ ہارون نے دو زانو ہو کر عرض کیا "حضور ایک گھر چاہیے' کس بھاؤ بکتا ہے؟"

بہلول نے سر جھکائے رکھا اور کہا: "تیری ساری شاہی کے عوض دے سکتا ہوں ایک گھر' بول لے گا؟"

ہارون نے کہا: "لیکن حضور' کل تو آپ نے بہت سستا بیچ دیا۔"

دیوانہ مسکرایا اور بولا: "ہاں یہ سچ ہے، لیکن زبیدہ خاتون نے تو میرے کہے پر اعتبار کیا اور ماں خرید لیا۔ اسے کیا خبر کہ ادھر ملے گا بھی یا نہیں۔ تم نے تو دیکھ لیا کہ اسے مل گیا۔ کہو، اسی لئے میرے پاس دوڑے آئے ہو۔"

ہارون کا جواب ہو گیا اور وہاں سے اٹھ آیا۔

داستان گو کہتا ہے کہ وقت اپنے آپ کو دہراتا ہے گا۔ بہلول دیوانہ دوسری بار بھی ایک پھیری والے کے روپ میں ظاہر ہوا لیکن ایک ایسے خطے میں جس کی چراگاہوں میں بدیسی مویشی چرتے تھے، جس کی فضاؤں میں غیروں نے ہتھیا لی تھی اور جس کے پانیوں پر پرائی کشتیاں رواں تھیں۔ دیوانہ اس طرف جا نکلا جہاں ملوں بننے والی مخروطی انگلیاں ہاتھوں سے چھین لی گئی تھیں اور زندگی کا سارا نظام بینک میں ملنے والے قرضوں پر کھڑا تھا۔

کوئی نہیں جانتا تھا کہ نو وارد کون ہے اور کہاں سے آیا ہے۔ بس قیاس آرائیاں ہو رہی تھیں اور لوگوں نے سر جوڑ رکھے تھے۔

وہ جس گلی محلے سے گزرتا، زندگی کا مروج نظام درہم برہم ہو جاتا۔ اس کے یوں اچانک ظاہر ہونے سے اس سرزمین کے معروف بازاروں، صنعتی اداروں اور تجارتی مراکز پر ہمہ وقت مسلط اعصاب شکن تناؤ ماند پڑتا گیا اور ایک دوسرے پر مصروف رہنے والے جذبی بستی کچلے ہوئے کارندوں نے جیسے ایک نیا جنم لیا۔ ایک زمانہ گذر جانے کے بعد انھوں نے خود کو اور ایک دوسرے کو محسوس کیا اور یہ بالکل ایسا ہی تھا جیسے سنے ہوئے گراموفون ریکارڈ کو مدت بعد سنا جائے اور اس میں پوشیدہ معنویت کی پرتیں نئے سرے سے کھلیں۔

پھیری والا سر نیوڑھائے، اپنی خستہ ریڑھی پر بھربھری مٹی سجائے نکلتا۔ اس کے پیچھے لوگوں کا ایک بڑا ہجوم ہوتا اور پھر دیکھتے ہی دیکھتے چاروں اطراف سے لوگ اس کی جانب کھنچے چلے آتے۔ گلیاں اور بازار، دکانیں اور دفاتر خالی ہو جاتے، ٹریفک جام ہو جاتی اور پھیری والا آگے بڑھنے کا راستہ نہ پا کر رک جاتا اور پکارتا: "مومنو جلدی کرو۔ جنت کے محل بکاؤ ہیں۔"

وہ کچھ دیر سر نیوڑھائے چپ چاپ کھڑا رہتا اور پھر اپنی چوڑی ہتھیلیوں اور مشاق انگلیوں کے ساتھ ریڑھی پر دھری بھربھری مٹی سے گرد نمے بنانا شروع کر دیتا۔ تب لوگوں کے بے طرح امڈتے ہوئے ہجوم میں مٹی کی قیمت لگنا شروع ہو جاتی اور یوں دیکھتے ہی دیکھتے ایک دوسرے سے بڑھ چڑھ کر بولی لگانے والے اپنے نوٹوں سے بھرے بریف کیس ریڑھی پر الٹتے چلے جاتے۔ پھیری والا خالی بریف کیس میں مٹھی بھر مٹی ڈالتا جاتا اور ریڑھی پر مٹی کی جگہ نوٹوں کا ڈھیر لگ جاتا۔ پھیری والے کا سارا مال منٹوں میں ختم ہو جاتا اور وہ جب نوٹوں سے لدی پھندی ریڑھی کے ساتھ اس ہجوم میں سے راستہ بناتے ہوئے نکلتا تو اس کی مشاق انگلیوں کے ساتھ اٹھتے ہوئے نوٹ کاغذی ہوائی جہازوں کی طرح چاروں اطراف میں اڑنے لگتے حتیٰ کہ ریڑھی خالی ہو جاتی اور لوگ جھولیاں بھر لیتے۔

سب کچھ وہیں لٹا کر پھیری والا اک ذرا سر اٹھا کر اپنی نحیف آواز میں معذرت چاہتا "سارا مال ختم ہو گیا جی۔ زندگی رہی تو آپ کا خدمت گذار پھر حاضر خدمت ہو گا۔"

یہ سن کر ہجوم کے قدم وہیں رک جاتے، جیسے پاؤں میں زنجیر پڑ گئی ہو، اور وہ بھیڑ میں سے راستہ بناتا، تیز تیز قدم اٹھاتا، سنسان گلیوں میں غائب ہو جاتا۔

پھیری والے کا یہی معمول تھا۔ وہ مٹی کا ڈھیر ساتھ لاتا اسے سونے کے [illegible] اور دونوں ہاتھوں سے لٹانے کے بعد خالی ریڑھی کے ساتھ پلٹ جاتا۔

وہ کون تھا؟ کہاں سے آیا تھا کوئی نہ جانتا تھا۔ بس قیاس آرائیاں ہو رہی تھیں اور لوگوں نے سر جوڑ رکھے تھے۔

قومی اخبارات نے شہ سرخیاں جمائیں، خصوصی ضمیمے نکالے، مزید [illegible] منافقتی باتیں۔ وہ کبھی ایک شہر میں ظاہر ہوتا تو کبھی دوسرے میں۔ اس کے آنے جانے کی تاریخ اور کوئی مقررہ پروگرام نہ تھا۔ بس وہ آتا اور شہر کا پورا آبادی [illegible] کے مروج ڈھرے کو تلپٹ کر کے نکل جاتا۔

پھیری والے کے پھیرے کے بعد ملٹی نیشنل کمپنیوں کے [illegible] منیجروں کی جواب طلبیاں ہوتیں، سرکاری و نیم سرکاری اداروں کے [illegible] آفیسر معطل ہوتے پر جب وہ آتا تو سب کے سب [illegible] اسی کی جانب لپکتے اور جو کچھ ان کے پاس ہوتا نذر کر دیتے [illegible] اپنا سب کچھ پیش کر کے، ناجائز فروش کنگال ہو گئے، بھوکوں کو [illegible] کھانا نصیب ہوا اور مفلس گھروں کی بیٹیوں کی ڈولیاں دھوم دھام سے [illegible]

...نہیں۔ غرضیکہ کیا نہیں ہوا۔

بڑی بابا کا جھی ابھیری والے کی گرفتاری کے وارنٹ جاری ہوئے اس
...سر کی قیمت رکھی گئی لیکن معاملہ جوں کا توں رہا۔ سخت ترین انتظامات کے باوجود
...اچانک ظاہر ہوتا، مٹی کی مٹھیاں بھر بھر بانٹتا، نوٹوں سے بھرے بریف کیس
...کر دانا اور اپنی سفید مونچھوں میں مسکراتا: "سارا مال ختم ہو گیا
ہے"

جن اخبارات میں اس کی گرفتاری سے متعلق جبازی سائز کے اعلانات
...ہوتے انہیں میں ایک اور مختصر سا اشتہار جانے کیسے شامل ہو جاتا
"مومنو جلدی کرد"

...اشتہار کیا شایع ہوتا اخبارات کا انتظامیہ عملہ مشکل میں پھنس
...تا کی تا اہلی پر بات ہوتی۔ آرٹ ایڈیٹر اور کاتب حضرات کھڑے
...معطل کر دیئے جاتے لیکن وہ یک سطری اشتہار جانے کیسے چھپ
...جاتا۔

اب رفتہ رفتہ ایک سریع اور خاموش تبدیلی کا احساس جڑ پکڑنے لگا
...اور دیہہ سڑکوں پر مرکری بلب بجھ کر رہ گئے، سینما گھر تھیٹر اور شبینہ
...بند ہو گئے اور سمندروں میں بدیسی مال سے لدے تجارتی بیڑے جہازوں
...نہ آ سکے۔

یہ سب کچھ اتنی سرعت سے ہوا کہ کارپردازان حکومت بھونچکے رہ گئے
...ایوان زیریں کے ہنگامی اجلاسوں میں بدیسی کارندوں اور خوشہ چینوں
...نے آسمان سر پر اٹھا لیا۔
یہ کیسے ممکن تھا۔

داستان گو کا بیان ہے کہ ایسے میں ملکی بانوں کو بدیسی گماشتوں کے ساتھ
...کر بیٹھنا پڑا۔ ان کا مل بیٹھنا تھا کہ چند دنوں بعد اچانک ایک روز
...دار الحکومت کی ایک مردہ سڑک پر چھیری والا مردہ پایا گیا۔ جب تک
...ہوتے اور خبر کا اہتمام ہوتا مستعد کارندوں نے بھیری والے کی لاش ٹھکانے
...اس کی خستہ ریڑھی میونسپل کارپوریشن کے احاطے میں کھڑی دیگر ریڑھیوں
...کر دی۔

اخبار میں اشتہار نکلا:
"مومنو جلدی کرد"
لوگوں نے اشتہار دیکھا، اک ذرا جھرجھری کی لیکن معمول کے کام دھندوں
نے انہیں نئے سرے سے اپنی لپیٹ میں لے لیا۔

ماں

علی ظہیر

وہ کہتے ہیں

وہ مجھ کو یہاں سے نکال دیں گے

مجھ کو تمھاری گود سے چھین لیں گے

اور میرے سینے میں

نیزے، بھالے، اور خنجر بھونک دیں گے۔

کیا وہ سچ کہتے ہیں ؟

ماں !

کیا میں تمھارا بیٹا نہیں ہوں ؟

پھر میں کس کا بیٹا ہوں ؟

لوگ کہتے ہیں

انسان کا رشتہ زمین سے بہت گہرا ہوتا ہے

کیا میرا تم سے کوئی رشتہ نہیں ؟
آدمی جہاں پیدا ہوتا ہے وہاں سے وہ جڑتا ہے
یا وہاں سے کہ جہاں سے اس کی یادیں پیدا ہوتی ہیں ؟

کیا میری یادیں

صرف "بدر" اور "کربلا" ہیں ؟

"کروکشیتر" اور "کالنگا" !

کیا یہ میری یادیں نہیں ؟

یہ لوگ ایک مذہب کی بات کرتے ہیں

تمھارا مذہب کیا ہے ؟

میں بھی اسی کی پرستش کروں گا

جس کو تم پوجتی ہو

تم کس کو پوجتی ہو ؟

اپنی ندیوں کو ؟

اپنے جنگلوں کو ؟

یا اپنے پہاڑوں کو ؟

نہیں۔ یہ سب تو تمھاری سنتان ہیں

جو تم سے پھوٹتی ہیں۔

پھر تم کس کو پوجتی ہو ؟

سورج کو ؟

ہوا کو ؟
اگر سورج کو پوجتی ہو
تو سورج تو "بدر" میں بھی تھا

اور "کربلا" میں بھی

اور اگر ہوا کو پوجتی ہو

تو وہ بھی ہر جگہ تھی اور ہے۔

پھر اگر یہ میری یادوں کا حصہ نہیں

تو تمہارے بعض بیٹے
جو کہتے ہیں کہ صرف وہی تمہارے حقیقی بیٹے ہیں
کیوں مجھ سے نفرت کرنے لگتے ہیں ؟
ماں !
دنیا میں تمہاری طرح اور بھی مائیں ہوں گی
لیکن میرے لیے وہ سب سوتیلی ہی ہوں گی
میں جہاں بھی جاؤں گا
وہ مجھ سے سوتیلے پن کا برتاؤ کریں گی
مجھ سے کام لیں گی
اور انعام میں مجھے گالیاں دیں گی
مجھے دھتکاریں گی
لیکن میں کر بھی کیا سکتا ہوں
جب میری اپنی ماں ہی مجھ سے منہ موڑ لے
تو پھر مجھے سوتیلی مائیں ہی مل سکتی ہیں
تم کیوں کچھ بولتیں نہیں ؟
ماں !
تم کیوں اپنا فیصلہ نہیں سنا دیتیں
کیا واقعی تم
جیسا کہ یہ لوگ کہتے ہیں
میری ماں نہیں ہو ؟
کیا میں تمہارا حقیقی بیٹا نہیں ہوں ؟
تو پھر میں کس کا بیٹا ہوں ؟
تمہارا ناجائز بیٹا !!
کیا تم اتنی گری ہوئی ہو
کہ تم ناجائز بیٹوں کو جنم دو ؟
خود کو تمہارے حقیقی بیٹے کہنے والے
اگر مجھ کو یہاں سے نکال بھی دیں گے
تو دوسرے لوگ تو مجھے تمہارے ہی نام سے بلائیں گے
وہ مجھ کو 'ہندی' ہی کہیں گے
اور حقارت سے دیکھیں گے
یہاں تمہارے
خود کو حقیقی بیٹے کہنے والے
مجھ کو حقارت سے دیکھتے ہیں
وہاں دوسروں کے بیٹے مجھ کو حقارت سے دیکھیں گے
کیا حقارت میرا مقدر بن چکا ہے ؟
جواب دو !
ماں ! جواب دو !!

کیا آپ مکان بنانے کیلئے زمین خرید رہے ہیں، یا پھر بنے بنائے مکان، فلیٹس یا دکان خریدنے جا رہے ہیں

براہ مہربانی دھیان دیں :

۱۔ کسی بھی قسم کی خرید و فروخت سے پہلے زمین، مکان، فلیٹس، دکان فروخت کرنے والے کے مالکانہ حق کی جانچ ضرور کرالیں۔

۲۔ فروخت کنندہ کے حق کے بارے میں مطمئن ہونے کے بعد متعلقہ سب رجسٹرار دفتر میں ضابطے کے مطابق صحیح بازاری شرح پر واجب الادا اسٹامپ ڈیوٹی دیکر رجسٹری ضرور کرالیں۔

کیونکہ رجسٹری سے ہی :

۱۔ آپ کو اپنے مالکانہ حقوق حاصل ہو سکتے ہیں۔

۲۔ جب چاہیں تب اپنی زمین، مکان، فلیٹس، دکان ضرورت پڑنے پر فروخت کر سکتے ہیں۔

۳۔ کسی قسم کی مقدمہ بازی یا قانونی تنازعہ سے بچ سکتے ہیں۔

۴۔ قدرتی آفات جیسے آتش زدگی، زلزلہ یا سیلاب سے نقصان پہنچنے پر سرکاری امداد لے سکتے ہیں۔

۵۔ بینکوں یا دیگر مالیاتی اداروں سے ضرورت پڑنے پر قرض یا رہن کی سہولت مل سکتی ہے۔

۶۔ نگرپالیکا، ریونیو ریکارڈ اور انکم ٹیکس نیز بیمہ محکموں میں نام کی تبدیلی اور دیگر سہولتیں حاصل ہو سکتی ہیں۔

دھیان رہے :

• اگر آپ بیع نامہ رجسٹری نہ کرا کے پٹا، مختار نامہ، وصیت نامہ، اقرار نامہ جیسی دستاویز رجسٹری کراتے ہیں تو

۱۔ کبھی بھی فروخت کنندہ انہیں خارج کرا سکتا ہے۔

۲۔ کوئی مالکانہ حق نہیں ملے گا۔ اگر آپ جائداد فروخت کرتے ہیں تو آپ مقدمہ بازی کا شکار ہو سکتے ہیں۔

۳۔ اگر بلدیاتی ادارے، ترقیاتی اتھارٹی یا دیگر دعویدار کی جانب سے مکان گرایا جاتا ہے یا زمین پر قبضہ کیا جاتا ہے تب آپکو راحت نہیں ملے گی۔

۴۔ دلال غیر ضروری طور پر پریشان کر سکتے ہیں۔

- صحیح قیمت پر اسٹامپ ادا کریں۔
- غیر ضروری پریشانی سے بچیں۔
- چین کی نیند سوئیں۔

انسپکٹر جنرل رجسٹریشن آفس اتر پردیش کی جانب سے مفاد عامہ میں مشتہر

شمس نعون

زبان اور حقیقت

ایک وجودی مطالعہ

لطف الرحمٰن

زبان اور حقیقت ہستی کے ربط و تعلق کے تجزیے سے قبل مناسب ہے کہ زبان کی فطرت و ماہیت کو پیش نظر رکھا جائے۔

زبان اجتماعی بھی ہوتی ہے اور ذاتی بھی۔ کوئی زبان خلا میں پیدا نہیں ہوتی۔ ہر زبان بہر حال کچھ لوگوں کی زبان ہوتی ہے اور ہم زبانی سے ارتقائی منزلیں طے کرتی ہے۔ اس لیے زبان میں انسانی عناصر بہر قیمت موجود ہوتے ہیں خواہ اسے کتنی ہی تجریدی سطح پر کیوں نہ استعمال کیا جائے۔ اس لیے کہ زبان کسی نہ کسی مخاطبت کا پہلو رکھتی ہے خواہ وہ خود کلامی ہی کیوں نہ ہو۔ زبان کا پہلا کام ترسیل ہے۔

زبان میں انسانی یا وجودی عناصر ہمیشہ موجود رہتے ہیں۔ کبھی نسبتاً واضح سطح پر اور کبھی اس کے برعکس۔ کسی کتاب میں چھپا ہوا ریاضی کا مندرجہ ذیل فارمولا —

$$(a+b)^2 = a^2+2ab+b^2$$

بھی زبان یا الفاظ ہی کے پیرہن میں ملبوس ہے۔ یہ درست ہے کہ اس میں انسانی عناصر بظاہر تقریباً معدوم ہو گئے ہیں اور بڑی حد تک یہ زبان غیر شخصی ہو گئی ہے لیکن یہ بھی ایک امر مسلم ہے کہ کوئی بھی زبان صرف کسی ایک فرد کی زبان کبھی نہیں ہوتی بلکہ افراد کی ہوتی ہے اس اعتبار سے مندرجہ بالا فارمولا بھی کسی نہ کسی سطح پر انسانی عنصر رکھتا ہے کہ اس کی مخاطبت بھی کسی نہ کسی سے ہے ہی۔

انسان ہی کی طرح زبان بھی مجموعۂ اضداد ہوتی ہے۔ یہ ترسیل کی قدرت بھی رکھتی ہے اور اخفا کی صلاحیت بھی۔ یہ معنویت کا اظہار بھی کر سکتی ہے۔ اور مفہوم کو مستور بھی۔ یہ دھوکا دینے کی بھی بھرپور صلاحیت رکھتی ہے۔ بنا بریں زبان کی سالمیت کی پرکھ کے لیے کسی معیار و میزان کا تعین بے حد مشکل ہے۔ زیادہ سے زیادہ یہی معیار و میزان مقرر کیا جا سکتا ہے کہ زبان پوشیدہ اور پنہاں حقیقتوں کا انکشاف و اظہار کرے۔

زبان کو خیالات کی تجسیم اور تصور اور حقیقت کو ہم معنی سمجھنے کی روایت بے حد پرانی ہے۔ ہیگل نے اس نقطۂ نظر کو بہت منظم طریقے سے پیش کیا ہے وہ کہتا ہے —

The real is the rational

لیکن کرکے گارڈ نے اس سے اختلاف کرتے ہوئے واضح طور پر کہا ہے کہ 'وجود' اور 'تصور' — "حقیقت" اور 'خیال' نہیں ہیں۔ اس کے مطابق تصور اور حقیقت سے دور کر دیتا ہے۔ تصور کی دنیا وجود کی حقیقی دنیا نہیں ہے۔ لیکن کرکے گارڈ خصوصیت کے ساتھ مجرد تصور کے متعلق یہ رائے رکھتا ہے۔ ورنہ اس حقیقت کی تردید مشکل ہے کہ شاید زبان کے بغیر کسی بھی قسم کا تصور ممکن نہیں کیونکہ تصور کو گویائی زبان ہی سے ملتی ہے۔ انسانی جذبہ و احساس اور غور و فکر کا اظہار زبان کے ذریعہ

ہوتا ہے۔ مختلف عارفوں، شاعروں اور مفکروں نے خموشی کی تبلیغ و تحسین کی ہے۔

آسیب زدہ شور ہے لفظوں کے کھنڈر میں
چپ رہنا بھی کیا میرے مقدر میں نہیں تھا

لیکن خموشی کی یہ منزل بھی اظہار و گفتگو کی انتہا پر آتی ہے یعنی جب الفاظ اور زبان کا عمل مکمل ہو جاتا ہے۔ تب خموشی ذریعہ اظہار بنتی ہے اور پھر یہ خموشی بھی پھر الفاظ و زبان کی طرف مراجعت کرتی ہے۔ اس لیے کہ ہر تصور، ہر سوچ، ہر فکر زبان کی محتاج ہوتی ہے۔ زبان ہی کے ذریعہ خیالات دوسروں تک رسائی حاصل کرتے ہیں۔ انھیں ٹھوس حیثیت حاصل ہوتی ہے۔ جو اس کائنات میں انسانی وجود کے لیے ناگزیر ہے۔ اس لیے زبان کی سالمیت کی پرکھ کا مسئلہ بے حد مشکل ہے۔

تجزیہ نگار عام طور پر زبان کی داخلی ساخت، منطقی نحویات پر اپنی توجہ مرکوز کرتے ہیں کہ اظہار و بیان کی معنویت کس طرح روشن ہوتی ہے۔۔۔؟ دنیاداری اور سماجی ربط و تعلق میں زبان کی اشاراتی اور معنوی حیثیت کیا ہے۔۔۔؟ ایک تجزیہ نگار کے لیے زبان کی یہ خصوصیات بنیادی اہمیت رکھتی ہیں۔

اس کے برعکس وجودی مفکرین انسان کے وجودی تناظر میں زبان کو اہمیت دیتے ہیں۔ ان کے نزدیک مکالمہ، گفتگو اور بول چال ہی کی زبان کو مکمل انسانی تناظری حیثیت حاصل ہے۔ آواز کا لہجہ، اشارہ اور چہرے کے اتار چڑھاؤ وغیرہ ہی کو وجودیوں کے یہاں زبان کی مکمل اور سچی حقیقت سے تعبیر کیا جاتا ہے ظاہر ہے کہ تجزیہ نگاروں کے نقطۂ نظر سے یہ خصوصیتیں بے معنی ہیں لیکن وجودیوں کے مطابق یہی خصوصیات زندہ اور حقیقی ہیں یہاں تک جب گفتگو تحریر و طباعت میں ڈھل جاتی ہے تو زبان بڑی حد تک اپنی فطری اور حقیقی خصوصیات سے محروم ہو جاتی ہے۔ وجودی مفکرین زبان کے وجودی تجزیے ہی کے قائل ہیں۔ زبان کی منطقی نحویات سے انھیں دلچسپی نہیں وہ زبان کے وجودی رابطے کو اہمیت دیتے ہیں کہ اس رابطے سے زبان میں قوت گویائی پیدا ہوتی ہے اور یہ قوت گویائی وجودی تجربات کے اظہار کا ذریعہ ہے لیکن سوال یہ پیدا ہوتا ہے کہ کیا کوئی زبان ایسی بھی ہے جو وجودی تناظر سے یکسر عاری ہو؟ دوسری طرف یہ بھی ایک امر مسلمہ ہے کہ حقیقت زندگی کا مکمل ادراک و عرفان ممکن ہی نہیں۔ زندگی کے سارے ہنگامے جزوی ادراک و عرفان پر مبنی ہیں۔ لفظوں کے ذریعہ اس جزوی عرفان حقیقت کا بھی مکمل اظہار ناممکن ہے اس لیے کہ الفاظ مادی اور غیر تجریدی ہوتے ہیں۔ اور احساس و ادراک غیر مادی اور تجریدی ہوتے ہیں۔ غیر مادی اور مجرد احساسات و جذبات کی مکمل عکاسی مادی اور غیر تجریدی ذریعہ اظہار کے بس کی بات نہیں یہ اجمال تفصیل طلب ہے۔

وجودی فلسفیوں کے مطابق وجود جیسا کہ "اپنے آپ میں" ہے، اس کو مدرکات و تصورات (Percepts & concepts) کے ذریعہ نہیں سمجھا جا سکتا ہے اس لیے کہ وجود مدرکات و تصورات سے پرے ہے عام طور پر انسان اشیا کو مدرکات و تصورات ہی کی اصطلاح میں دیکھتا ہے۔ یعنی انسان کسی چیز کی آواز، رنگ، مزہ، سختی، ہیئت اور مہک تک ہی محدود رہتا ہے۔ اور انھیں اصطلاحوں کی حقیقت کو سمجھنے کی کوشش کرتا ہے یا پھر معروض کو کسی مشترک تصور کے دائرے میں لا کر اس کی آگہی کرنا چاہتا ہے۔ مثلاً جب انسان کسی ہنر کو دیکھتا ہے تو اس کے رنگ یا ساخت کو دیکھتا ہے اور اس کے مس کو محسوس کرنے کی کوشش کرتا ہے یا پھر اس کو ایک چیز ہی کی شکل میں دیکھتا ہے لیکن وقوع پہ انسان کا واسطہ تعداد یا مقدار سے ہوتا ہے لیکن وجود جیسا کہ اپنے آپ میں ہے، اس کو ان اصطلاحات یا طریقے کے راستے نہیں سمجھا جا سکتا ہے۔ وجود ان تمام ذہنی سانچوں اور خانوں سے الگ ہوتا ہے۔ سارتر کے ناول NAUSEA کے ہیرو ANTOINE ROQUENTIN کو جب وجود کا دیدار و عرفان ہوتا ہے، تو وہ محسوس کرتا ہے کہ وہ چیزوں کو جس طرح دیکھتا تھا اس سے یہ دیکھنا بالکل الگ ہے۔ اور یہ لفظوں میں اس کا اظہار مشکل ہے۔ کیوں کہ الفاظ تو مدرکات و تصورات سے وابستہ ہوتے ہیں۔ اس لیے جو مدرکات و تصورات سے پرے ہے اس کو لفظوں میں اسیر نہیں کیا جا سکتا۔ وجود عام طور پر اپنے آپ کو پوشیدہ رکھتا ہے حالاں کہ وجود ہر جگہ ہے یہاں، وہاں، ہمارے اردگرد، ہمارے اندر ہم خود سب طرف وجود ہی وجود ہے، وجود کے ذکر

نہیں کہ ... وہ کہتا ہے ۔۔

AND THEN, ALL OF A SUDDEN THERE IT WAS · AS CLEAR AS DAY EXISTENCE HAD SUDDENLY UNVEILED ITSELF. IT HAD LOST ITS HARMLESS APPEARANCE AS AN ABSTRACT CATEGORY: IT WAS THE VERY STUFF OF THINGS, THAT ROOT WAS STEEPED IN EXISTENCE. OR RATHER THE ROOT THE PARK GATES, THE BENCH, THE SPARSE GRASS ON THE LAWN, ALL THAT HAD VANISHED; THE DIVERSITY OF THINGS, THEIR INDIVIDUALITY, WAS ONLY APPEARANCE, A VENEER. THIS VENEER HAD MELTED, LEAVING SOFT MONSTROUS MASSES, IN DISORDER— NAKED, WITH A FRIGHTENING, OBSCENE NAKEDNESS.

اس طرح سارتر کے مطابق حقیقت اور الفاظ میں کوئی تعلق نہیں رہا۔ الفاظ حقیقت سے بالکل ہی الگ شے ہیں۔ پہلی بات تو یہ ہے کہ وجود جیسا کہ اپنے ... میں ہے اس کو الفاظ میں پیش ہی نہیں کیا جا سکتا ہے۔ دوسری بات ... ہے کہ الفاظ اور وجود کا تعلق ... ذریعہ (INSTUMENT) کا ہے۔ الفاظ حقیقت کی تصویر نہیں۔ جیسا کہ وٹگنسٹائن (WITTGENSTAIN نے اپنے TRACTATOUS LOGICO PHILOSOPHICUS میں کہا ہے۔ وٹگنسٹائن کا نظریہ یہ ہے کہ الفاظ اور حقیقت کے درمیان منطقی ربط و تعلق ہوتا ہے ۔۔ الفاظ حقیقت کی تصویریں ہیں۔ حقیقت کی نمائندگی کرتے ہیں۔ اگر یہ سچ ہے تو یہ بتاتا ہے کہ شے کس طرح کی ہے۔ اس کی ہیئت کیا ہے؟

THE PROPOSITION IS A PICTURE OF REALITY. IT SHOWS HOW THINGS STAND IF IT IS TRUE

تصویر حقیقت کی تجسیم ہے۔

THE PICTURE IS THE MODEL OF REALITY

تصویر جس شے کی نمائندگی کرتی ہے وہی اس کی معنویت ہے۔ لیکن سارتر کے مطابق الفاظ اور حقیقت کے درمیان کوئی رشتہ نہیں ہے۔ لفظ صرف ایک ذریعہ ہے یا علامت ہے جس سے حقیقت کی طرف اشارہ کیا جا سکتا ہے دراصل حقیقت ناقابل تشریح و بیان ہے اس کا اظہار لفظوں میں نہیں کیا جا سکتا۔ اس لیے وجود کے عرفان و دیدار سے ... انسان سکتے کا شکار ہو جاتا ہے۔ وہ گونگا ہو جاتا ہے۔ وہاں خموشی کے علاوہ کوئی چارہ نہیں لیکن اس خموشی کا اظہار بھی ضروری ہوتا ہے اسی لیے انسان الفاظ اور زبان کا سہارا لیتا ہے۔ لفظ صرف علامت یا غیر تسلی بخش ذریعہ اظہار ہے۔

ہائیڈگر کے نزدیک بھی یہ حقیقت ایک راز ہے۔ مدرکات و تصورات کے ذریعہ اس کی آگہی نہیں ہو سکتی۔ راز کو سمجھنے کی جتنی کوشش کی جاتی ہے وہ اتنا ہی پراسرار ہو جاتا ہے۔ الفاظ اور تصورات کے ذریعہ اس کا تجزیہ مشکل ہے۔ ہائیڈگر کہتا ہے

WE NEVER GET TO KNOW A MYSTRY BY UNVEILING OR ANALYSING IT: WE ONLY GET TO KNOW IT CAREFULLY GUARDING THE MYSTERY AS MYSTERY.

چونکہ حقیقت راز ہے اور ایسا راز ہے جس کو عقل کی سطح پر نہیں سمجھا جا سکتا اس لیے اس کو لفظوں کے ذریعہ گرفت میں بھی نہیں لایا جا سکتا۔ اس لیے ہائیڈگر کہتا ہے جو سچا فلسفی اور شاعر ہوتا ہے وہ خارجی وجود کی دنیا سے پرے ہو جاتا ہے اور داخلی یا حقیقی وجود کے ساتھ منسلک ہو جاتا ہے اور تشکر اور جذبۂ احسان مندی کے ساتھ حقیقی وجود کی بے آواز صدا کو سنتا ہے وہ بے آواز صدا ہی LOGUS

حوالہ ۱۲-۱۳ ... ...

یا لفظ یا اولین آواز ہے اس لفظ یا آواز سے جو زبان نکلتی ہے وہ ہی سچی زبان ہوتی ہے۔ ہائیڈگر کے لفظوں میں ــــ

ONLY WHEN THE LANGUAGE OF HISTORICAL MAN IS BORN OF THE WORD DOES IT BRING TRUE.

سچا فلسفی وجود کی صداقت کو بہت محتاط اسلوب و زبان میں پیش کرتا ہے چونکہ وجود کی صداقت کو مکمل طور پر پیش کیا ہی نہیں جا سکتا کیوں کہ وجود پیچیدہ ہے اور ناقابل بیان تشریح ہے۔ اس لیے وہ غیر تسلی بخش طریقہ ہی سے ہی کچھ کہہ سکتا ہے۔ شاعر وجود کی صداقت کو شاعرانہ اسلوب میں کہنے کی کوشش کرتا ہے وہ وجود کی موضوعی اور شخصی شکل دے دیتا ہے اور جذباتی اور پرجوش زبان کا استعمال کرتا ہے۔ ہائیڈگر کہتا ہے کہ سچا شاعر وہ ہے جو مقدس حقیقت کا اظہار کرتا ہے۔

THE TRUE POET NAMES WHAT IS HOLY

یعنی ہائیڈگر کے مطابق وجود کے اسرار کو کسی حد تک شاعرانہ اسلوب ہی میں پیش کرنا ممکن ہے کیوں کہ وجود صرف صداقت نہیں ہے بلکہ وہ "حسن" اور "خیر" بھی ہے۔ اس لیے وجود کی ترجمانی کے لیے ایسے ذریعہ اظہار کی ضرورت ہے جس میں ایک جذباتی اثر ہو اور جو دوسروں کے جذبات کو بیدار کر سکتا ہو۔ ہائیڈگر کے نزدیک وجود کے تجربے میں ارفع و اعلیٰ شے امن اور مسرت ہے

(THE JOYOUS HAS ITS BEING IN THE SEREN)

اور شاعر اور فنی کار امن اور مسرت کے اسی تجربہ کو فن کے ذریعہ پیش کرتا ہے

THE JOY OF SERENITY IS HARMONISED INTO POETRY BY THE POET.

ہائیڈگر کا نظریہ ہے کہ وجود کا عرفان و ادراک داخلیت ہی کے ذریعہ ممکن ہے اس لیے وجود کے تجربے کے اظہار کے لیے بھی تجریدی منطق اور فلسفیانہ اسلوب کے مقابلہ میں شاعرانہ اور فن کارانہ ذریعہ اظہار ہی زیادہ موزوں ہے۔ اس لیے کہ حقیقت راز ہے اور راز کی تفہیم کے لیے جذباتی رویہ ہی زیادہ مناسب ہے۔ منطق زبان بالکل ہی تجریدی ہوتی ہے اس میں وجود کی حرارت و حرکت نہیں ہوتی۔ نہ وجود کی دھڑکن اور حرارت کا اظہار شاعری ہی میں ہو سکتا ہے۔ اس لیے کہ شاعری کی زبان پرجوش اور جذباتی ہوتی ہے۔

وجودیت پسند نظریاتی طور پر تجریدی اسلوب کے خلاف ہیں تجریدی زبان یا اسلوب صرف خیال یا تصویر کا اظہار کر سکتا ہے۔ احساس اور قوت ارادی کا اظہار اس کے بس میں نہیں جو وجود کا ناگزیر اور اہم حصہ ہے۔ تجریدی زبان پورے طور پر وجود کے اظہار سے قاصر ہے۔ یہ سطحی زبان ہوتی ہے جو غیر شخصی اور معروضی رویہ رکھتی ہے۔ وجودی صورت حال مکمل طور پر ذاتی اور شخصی ہوتی ہے جس میں تصور احساس اور قوت ارادی ایک ساتھ شامل ہوتی ہے۔ ہائیڈگر کے قول کے مطابق عرفانی وجود کے ساتھ فرد کی دنیا ہی بدل جاتی ہے۔ اس کا نقطۂ نظر اور نظریہ حیات ہی بدل جاتا ہے۔ اس حالت میں جو شے غیر شخصی اور غیر معروضی معلوم ہوتی تھی وہ شخصی اور موضوعی ہو جاتی ہے۔ تب مادہ میں بھی روح نظر آنے لگتی ہے۔ تب دھرتی محض دھرتی نہیں رہ جاتی بلکہ ماں بن جاتی ہے۔ اس طرح کی شخصی اور موضوعی حالت کی آئینہ داری تجریدی زبان و اسلوب میں نہیں ہو سکتی. یعنی منطق اور فلسفہ کی زبان اس حالت و کیفیت کی آئینہ داری سے قاصر ہے بلکہ اس حالت کی آئینہ داری کے لیے شاعرانہ زبان و اسلوب ہی زیادہ بہتر طور پر کام آتا ہے کہ اس میں شخصی اور موضوعی لب و لہجہ پیدا ہو جاتا ہے۔

وجودی مفکرین کا نظریہ یہ ہے کہ وجود کوئی تجریدی تصور نہیں بلکہ وہ ایک کنکریٹ حقیقت ہے جو صداقت حسن اور خیر کا مجموعہ ہے۔ اس محسوس وجود کو محسوس اور کنکریٹ ذریعہ اظہار مثلاً ناول، افسانہ، ڈراما اور شاعری کے ذریعہ ہی پیش کیا جا سکتا ہے۔ کنکریٹ وجود کا اظہار کنکریٹ ہی کی زبان میں ممکن ہے۔ تجریدی اور فلسفیانہ زبان صرف تصور کی آئینہ داری کرتی ہے۔ احساس اور قوت ارادی اس کے دائرہ عمل سے خارج ہے۔ تجریدی زبان وجودی حالت کی تصویر کشی نہیں کر سکتی ہے اس کے برعکس ناول، افسانہ، ڈراما اور شاعری کے ذریعہ حقیقت وجود کی عکاسی ممکن ہے محسوس زندہ وجودی حالت میں احساس تصور اور قوت ارادی سب ایک ساتھ کارفرما

ہوئے ہیں اس لیے یہ محسوس ذریعہ اظہار ہی کے محتاج ہوتے ہیں۔ اور تجلی اظہار پاسکتے ہیں۔ تصور یا اصول کا اپنا کوئی وجود نہیں ہوتا۔

دوسری بات یہ ہے کہ محسوس ذریعہ اظہار رکھنے والوں اور پڑھنے والوں کی آگہی کو بیدار کرتا ہے۔ ناول، افسانہ، ڈراما اور شاعری کے ذریعہ وجودی حالت اچانک منور اور روشن ہو جاتی ہے جیسے اندھیرے میں بجلی سی چمک جائے۔ موضوعی وجودی حالت میں بے ہنگم اور ODD الفاظ کے بھی اپنے معنی پیدا ہو جاتے ہیں۔ ریمزے (RAM SAY) نے اسے متعدد مثالوں کے ذریعہ ثابت کرنے کی کوشش کی ہے۔ اس نے ایک مثال یہ دی ہے کہ کوئی عورت جب پہلی بار شب عروسی میں اپنے شوہر سے ملتی ہے تو ٹھیک اسی لمحے ایک پینی (PENNY) گر جاتی ہے۔ اب فرض کیجیے کہ اس کا شوہر جج ہے اور اعلا آئینہ بر شکن ہے۔ وہاں کی پوری فضا معروضی اور غیر شخصی ہے۔

عدالت میں کلرک ہے چپراسی ہے مجرم ہے جج اپنے کیپ اور گاؤن میں بیٹھا ہوا ہے۔ اس کا کسی کے ساتھ کوئی شخصی یا داخلی رشتہ نہیں ہے۔ وہ بے نیازی اور بے تعلقی سے مقدمات کے فیصلے صادر کرتا جاتا ہے۔ اتفاق سے کسی دن اس کی بیوی (جس سے بہت پہلے رشتہ منقطع ہو چکا ہے) مجرمہ کی حیثیت سے عدالت میں آتی ہے اور کٹہرے پر کھڑی ہوتی ہے جج اسے پہچانتا نہیں ہے اور ایک مجرمہ کی حیثیت سے اس کو دیکھتا ہے۔ اور بالکل ہی بے نیاز و بے تعلق رہتا ہے۔ اسی لمحے وہ کہتی ہے پینی (PENNY) گرتی ہے (THE PENNY DROPS) اور اچانک جج کو اپنی شب عروسی یاد آجاتی ہے اس کی آگہی بیدار ہو جاتی ہے۔ اس وقت پوری حالت شخصی اور ذاتی نوعیت اختیار کر لیتی ہے اور اب وہ مجرمہ کے پیکر میں اپنی بیوی کو دیکھتا ہے۔ مفہوم یہ ہے کہ وجودی حالت میں ایسے الفاظ بھی جو کسی واقعے کی تصویر کشی کے لیے موزوں نہیں ہیں۔ علامتی حیثیت حاصل کر لیتے ہیں۔ اور انسانی آگہی کو بیدار کرنے کا ذریعہ بن جاتے ہیں۔

ایک کتاب صد ہنر تشریح زایل کا شکار

ایک مہمل بات جادو کا اثر کرتی ہوئی

اسی کو ایک دوسری مثال سے ثابت کیا جا سکتا ہے' ابراہیم بادشاہ اتنا اکتا ... دن رات عیش کوشی میں مصروف رہتا تھا۔ ایک دن اپنے مکان کے بارجے میں بیٹھا ہوا تھا۔ اچانک اس نے دیکھا کہ سامنے کی چھت پر کوئی دوڑ رہا ہے۔ ابراہیم کو تجسس پیدا ہوا۔ اس نے اس شخص کو بلا کر دریافت کیا کہ کون شخص ہے اور کس لیے دوڑ رہا ہے؟ اس آدمی نے جواب دیا کہ میرا اونٹ کھو گیا ہے میں اس کی تلاش میں ہوں۔ ابراہیم نے کہا۔ بے وقوف! چھت پر بھی کہیں اونٹ ملتا ہے' اس شخص نے جواب دیا کہ اگر عیش کوشی اور لہو ولعب میں سکون اور خوشی حاصل ہو سکتی ہے تو چھت پر اونٹ کیوں نہیں مل سکتا ہے' بظاہر بے ربط باتیں تھیں لیکن اس گفتگو نے ابراہیم کی آگہی کو بیدار کر دیا اور ایک پل میں اس کے سامنے زندگی کی حقیقت روشن ہو گئی۔

دوسرے دن ابراہیم اپنے محل میں بیٹھا ہوا تھا کہ اس نے شور وغل کی آواز سنی دریافت کرنے پر معلوم ہوا کہ ایک پاگل محل میں زبردستی داخل ہونے کی کوشش کر رہا ہے، اور کہتا ہے کہ میں اس سرائے میں ٹھہرنے آیا ہوں' بادشاہ نے اس کو حاضر کرنے کا حکم دیا۔ چنانچہ اس پاگل نما فقیر کو بادشاہ کے سامنے لایا گیا اور جب بادشاہ نے اس سے پوچھا کہ ماجرا کیا ہے؟ تو اس نے بادشاہ کو بھی دی جواب دیا کہ میں اس سرائے میں ٹھہرنا چاہتا ہوں۔ بادشاہ نے کہا کہ کیا بکتے ہو۔ دیکھتے نہیں کہ یہ سرائے نہیں میرا محل ہے۔ فقیر نے جواب دیا کہ پچھلی بار جب میں یہاں آیا تھا تو آپ یہاں نہیں تھے۔ کوئی دوسرے صاحب تھے، بادشاہ نے جواب دیا کہ وہ میرے والد تھے فقیر نے کہا کہ اس سے پہلے جب میں آیا تھا تو ان کی جگہ پر کوئی بہت ضعیف شخص نظر آئے تھے۔ ابراہیم نے کہا کہ وہ میرے دادا تھے۔ فقیر نے کہا تو ممکن ہے کہ جب میں اگلی بار یہاں آؤں تو آپ کی بجائے کوئی دوسرا شخص نظر آئے۔ تو سرائے اور کسے کہتے ہیں؟ ابراہیم کے سامنے پھر ایک مہمل سی گفتگو تھی۔ فقیر کی اس سیدھی سادی سی چال نے بادشاہ کی آگہی بیدار کر دی۔

ترسیل و ابلاغ کی اہمیت ان مثالوں سے زیادہ بہتر طور پر روشن ہوتی ہے۔ یہ تمثیلیں انسانی آگہی کی بیداری میں زبردست اہمیت رکھتی ہیں۔ یہ ایک مکمل کیفیت کو پیش کرتی ہیں جن سے اچانک ایک روشنی نمودار ہو جاتی ہے اور ساری حالت اچانک منور ہو اٹھتی ہے۔ ہندوستانی فلسفیوں نے بھی یہی محسوس کیا تھا کہ وجود ایک راز ہے جو لفظ اور تصور سے ماورا ہے۔ اپنشد میں کہا گیا ہے

وجود وہ ماننا ہے جہاں سے زبان ذہن کے ساتھ اس کے ادراک کے بغیر ہی لوٹ جاتی ہے۔ यतो वाचो निवर्तन्ते अप्राप्य मनसा सह।

بھگوت گیتا میں حقیقت کو حیرت کا رازقرار دیا گیا ہے فلسفیوں کا قول ہے کہ کوئی اس کو حیرت کے انداز سے دیکھتا ہے۔ اور کوئی حیرت کے اسلوب سے بیان کرتا ہے اور کوئی حیرت زدہ ہو کر سنتا ہے۔ پھر بھی کوئی جانتا کہ وہ کیا ہے۔ بیدل کہتا ہے

فرا کہتا ست در آغوش مینا خانۂ حیرت
مژہ برہم مزن تا نشکنی رنگ تماشا را

تیرتھنکر مہاویر نے بھی کہا ہے کہ علم انسانی کی بصیرت محدود و مشروط ہوتی ہے۔ وہ حقیقت کے کچھ ہی جلوے دیکھتا ہے۔ حقیقت کی مکمل آگہی انسان کے بس کی بات نہیں۔ اور نہ اس کے بیان ہی پر اسے قدرت حاصل ہے۔ لفظوں کے ذریعہ حقیقت کا اظہار ناممکن ہے۔ آفاق و کائنات میں حقیقت کے بہت سے پہلو ہیں۔ حقیقت ایک مسلسل بہاؤ ہے روانی ہے۔ سرور خالص ہے۔ اس کو تصور اور عقل کے ذریعہ گرفت میں نہیں لایا جاسکتا حالانکہ یہ حال میں کا سفر ذیا عامل ہوتی ہے۔ لیکن ماضی اور مستقبل کو اپنے اندر سمیٹے دیتی ہے اس کو عرفان ہی ذریعہ کسی حد تک جاننا ممکن ہے۔ تصور کے ذریعہ اس کے بہت ہی چھوٹے حصے کو سمجھا جاسکتا ہے۔ اور اس کا بھی بہت چھوٹا حصہ لفظوں میں ادا کیا جاسکتا ہے۔ زبان حقیقت یا وجود کے اظہار کے لیے غیر تسلی بخش ذریعہ اظہار ہے اسی لیے بہت سے موقع پر مہاویر خاموشی اختیار کر لیتے تھے۔ اور خاموشی کے اسلوب ہی میں اپنے اظہار کی کوشش کرتے تھے۔

مہاتما گاندھی نے بھی محسوس کیا تھا کہ وجود کی حقیقت کو عقل کے ذریعہ نہیں سمجھا جاسکتا اور نہ لفظوں کے ذریعہ معرض اظہار میں لایا جاسکتا ہے۔ اس لیے بہت سے موقعوں پر وہ بھی خاموش رہ جاتے تھے۔ ان کی خاموشی اس بات کی علامت ہوتی تھی کہ حقیقت ناقابل اظہار و بیان ہے الفاظ اور تصورات کے ذریعہ ان کو ظاہر نہیں کیا جاسکتا۔ فرد اپنے وجود کی گہرائیوں میں جن احساسات سے دوچار ہوتا ہے اس کا اظہار خاموشی کی زبان ہی میں ممکن ہے۔ دشتی یزدی کہتا ہے

چہ لطف با کہ دریں شیوۂ بنہانی نیست
عنایتے کہ تو داری بہ من بیانی نیست
کرشمہ گرم سوال است لب مکن رنجہ
کہ احتیاج بہ پرسیدن زبانی نیست

اور نظیری کہتا ہے

نمی گردید کوتہ رشتۂ معنی رہا کردم
حکایت بود بے پایاں بخاموشی ادا کردم

حافظ کہتے ہیں

نہ مرغ صبح ندانم کہ سوسن آزاد
چہ گوش کرد کہ با دہ زبان خموش آمد

شکسپیر نے کہا ہے

WITHIN WHICH PASSES SHOW

جوش کہتے ہیں

جن کے اسرار درخشاں روح کی محفل میں ہیں
سیپیاں ہیں نطق کی موجوں پہ موتی دل میں ہیں

غالب نے کہا ہے

گر خاموشی سے فائدہ اخفائے حال ہے
خوش ہوں کہ میری بات سمجھنی محال ہے

اقبال تو بہت واضح طور پر کہتے ہیں

حقیقت پہ ہے جامۂ حرف تنگ
حقیقت ہے آئینہ گفتار زنگ

یانی کہتے ہیں

کہاں سے ایسا کوئی حرف منتخب لائیں
کہ ہم پہ سہل ہو اظہار درد انساں کا

کبھی کبھی خاموشی زبان سے زیادہ گویا ہو جاتی ہے۔ مہاتما بدھ نے کہا تھا "کیا میں خاموش رہ کر بھی تمھیں بہت کچھ نہیں بتا دیتا"۔ خاموشی کا رویہ بھی وجودیت کا ایک اہم رجحان ہے کیوں کہ وجود اتنا پر اسرار اور عظیم الشان ہوتا ہے کہ اسے لفظوں میں اسیر کیا ہی نہ

شب خ

اس لیے بسا اوقات خاموش رہ جانا ہی بہتر ہوتا ہے۔ لیکن خاموشی کے ساتھ کچھ دقتیں بھی ہیں ـــ پہلی بات تو یہ ہے کہ اگر آدمی بالکل ہی خاموش رہ جائے تو عارف اور رند میں امتیاز ہی کیا رہے گا ـــ؟ عاقل اور احمق یکساں ہوں گے ـــ مزید یہ کہ اگر آدمی خاموش رہ جائے تو وہ اپنے عرفان سے دوسروں کو آشنا نہیں کر سکے گا۔ اس نے جو کچھ بھی حاصل کیا ہے وہ پیغام اس کی ذات ہی تک محدود رہ جائے گا۔ دوسروں تک نہیں پہنچ پائے گا۔ یعنی دوسروں کے لیے اس کی افادیت باقی نہیں رہے گی۔ پھر یہ کہ عرفان وجود کا تجربہ اتنا عظیم الشان، منفرد، دلکش اور پراسرار ہے کہ آدمی اس کے اظہار کے بغیر رہ بھی نہیں سکتا۔ جب آدمی کے اندر محبت اور حقیقت کے پھول کھلتے ہیں تو وہ اس کی خوشبو کو دوسروں تک پہنچانے کے لیے بے چین ہو جاتا ہے۔ اس کے لیے اسے زبان کا استعمال کرنا ہی ہوگا بھلے وہ زبان کتنی ہی غیر تسلی بخش کیوں نہ ہو۔ مہاتما بدھ نے بھی نروان کے احساس و تجربے کو علامت ہی کے ذریعہ پیش کرنے کی کوشش کی ہے۔ ان کے مطابق ـــ

نروان ـــ ! اونچے پہاڑ سے بھی اونچا ہے۔
گہرے سمندر سے بھی گہرا ہے
اور .... ! شہد سے بھی زیادہ میٹھا ہے

اسی طرح خاموشی کو علامت، تمثیل، ناول، افسانے، ڈرامے اور شاعری وغیرہ کے اسلوب میں پیش کرنے کی سعی کی جاتی ہے، یہ بھی غیر تسلی بخش اور نامکمل ذریعہ اظہار ہے لیکن وجودی حالت و کیفیت کی طرف اشارہ اور پڑھنے والوں میں آگہی و احساس کو بیدار کرتا ہے۔ شاعری، ناول، افسانہ وغیرہ پڑھتے ہوئے قاری وہیں اور پہنچ جاتا ہے۔ وہ لفظوں ہی تک محدود نہیں رہتا۔ چونکہ قاری کے شعور و آگہی اور احساس و تجربے سے اپنی انفرادیت کے اقتضا کی حد تک ہم آہنگ ہو جاتا ہے اس لیے اس کے اندر بھی ایک روشنی جگمگا اٹھتی ہے۔ کی آگہی بیدار ہو جاتی ہے۔ اس کے سامنے وجودی حالت اور حقیقت ہستی واضح ہو جاتی ہے جیسے اندھیرے میں اچانک روشنی ہو جائے۔ اسی کے تحت وجودی مفکرین، فنکارانہ ہیئت و اسلوب میں اپنے نقطۂ نظر کو پیش کرتے ہیں۔

ایک اہم بات یہ بھی ہے کہ وجودیت کوئی تجریدی یا قیاسی مابعدالطبیعیات نہیں رہی۔ وجودی فلسفیوں کا رویہ معروضی نہیں داخلی ہے، وجودی مفکر دراصل اپنی داخلی زندگی کی کہانی سناتا ہے۔ وہ ان ذاتی تجربات کا اظہار کرتا ہے جو اس نے وجودی سطح پر حاصل کیے ہیں۔ لیکن وہ تجربات و عرفان کبھی بالکل ہی ذاتی اور نجی نہیں ہوتے بلکہ وہ نمائندہ تجربے ہوتے ہیں کیونکہ جب فکر کے روپ میں اس کا اظہار ہوتا ہے تو ہر آدمی اس میں اپنے عہد کی تصویر دیکھتا ہے اور اسے اپنے ہی احساسات کا انعکاس سمجھتا ہے اور اسی بنا پر اس کو عوامی مقبولیت حاصل ہوتی ہے، اس لیے کہ وجودیت فرد کی داخلیت کے ارتقا کی داستان ہے، داخلی زندگی کی کہانی ہے، جس کو وہ تجریدی یا منطقی اسلوب میں نہیں بیان کر سکتا، اس تجربے کے اظہار کے لیے محسوس زبان یعنی فنکارانہ اسلوب ہی موزوں ہے۔ یہی وجہ ہے کہ بیشتر وجودی فلسفیوں نے اپنے نقطۂ نظر کا اظہار، ناول، ڈراما اور شاعری کے اسلوب میں کیا ہے۔ بیشتر کی شرط اس لیے لگائی گئی ہے کہ ہائیڈگر اور سارتر وغیرہ نے اپنے فلسفے کی وضاحت کے لیے تجریدی اسلوب کا استعمال بھی کیا ہے۔ لیکن ایسا مجبوری میں کرنا پڑا اس لیے کہ وجودیت کا بنیادی نقطۂ نظر یہ ہے کہ عرفان وجود کو تجریدی زبان میں آشکار نہیں کیا جا سکتا، اس لیے محسوس اور تخلیقی زبان ہی کی ضرورت ہے۔ سارتر، کافکا، کامیو، ہیمنگوے، آئینسکو وغیرہ نے ادب ہی کو ذریعہ اظہار بنایا ہے۔ سارتر نے اپنے ناول NAUSEA میں اپنے نقطۂ نظر کا اظہار ڈائری کی ہیئت اور اسلوب میں داخلی زندگی کی بے ترتیبی کو زیادہ بہتر طور پر بیان کرنا ممکن ہے، یہ صحیح ہے کہ وجودیت میں صرف داخلیت کا قصہ نہیں ہوتا بلکہ معروضی حالت میں داخلیت کا کیا کردار ہے! یا معروضیت اور داخلیت میں کیا رشتہ ہے؟ اس کو بھی ظاہر کیا جاتا ہے، وجودیت عرفان وجود کے اظہار کے لیے فنی اسلوب اور زبان ہی کو اہمیت دیتی ہے۔ محسوس اور تخلیقی زبان کے ذریعہ تجریدی اصول بھی خود بخود ظاہر ہو جاتا ہے۔ اسی بنا پر وجودیت میں محسوس اور تخلیقی اسلوب کو اہمیت دی جاتی ہے اور تجریدی اسلوب کی مخالفت کی جاتی ہے۔

وجودی مفکرین یہ بھی کہتے ہیں کہ تخلیقی اور محسوس زبانی ترسیل کے لیے

زیادہ منفی و مناسب ہے۔ ریمزے (RAMSAY) ایک مثال
دیتا ہے۔ کسی جاہل مچھیرے کو برابر محنت کے لیے برابر معاوضہ
کا اصول سمجھانا مشکل ہے لیکن اس کو یہ سمجھانا آسان ہے کہ شکار میں
برابر محنت کے لیے برابر مچھلی ملے گی۔ اس لیے محسوس اور تجربی اور فنکارانہ
زبان ہی ترسیل و اظہار کے لیے زیادہ وسیع اور طاقت ور ذریعہ اظہار

ہے، اس لیے کہ یہ جذباتی بھی ہے۔ چنانچہ ادب میں تجریدی اسلوب
و کالت و حمایت نامناسب ہے۔ اسی طرح زبان کی صرف داخلی ساخت
منطقی نحویات تک محدود رہنا خطرناک ہے کہ یہ طریقہ کار جمالیاتی اد
کی راہ کھوٹی کرتا ہے۔

سمتوں کا المیہ

محمود واحد

جب وہ چلے تھے تو ایک تھے
پھر دو ہوئے پھر چار
یوں ہی بیس بائیس ہو کر بھی لوگ چلتے رہتے ہیں
مگر سمت
یہ قصہ دراصل پانچویں نے چھیڑا تھا
چلنے والے تو چار ہیں مگر ایسا لگ رہا ہے جیسے پانچ ہوں۔
(ہو سکتا ہے یہ وہم ہو)
ویسے یہ سب کے دل کا چور تھا
کہیں ہم ایک تو نہیں
(ہو سکتا ہے یہ سازش ہو)
شاید وہ ہمیں اپنی شناخت سے محروم کرنا چاہتا ہے۔
شناخت ان کی ہوتی ہے جو کھو جاتے ہیں۔
لیکن یہ جاننا ضروری ہے کہ ہم ہیں۔
ہم ہیں اس لئے ہم سوچتے ہیں
ہم کہاں سے آئے ہیں
ہم میں سے ہر ایک کہیں نہ کہیں سے آیا ہے۔
میدان، صحرا، جنگل اور غار جگہوں کے نام نہیں
پھر کسی جگہ کا ہونے میں فخر کیوں
محض اتفاق کہ ہم وہیں کے ہوتے ہیں جہاں اس وقت ہماری ماں
تا ہے

اور بولی
ہم وہی بولتے ہیں جو گود میں سنتے ہیں
پھر یہ نفرت
یہ ممکن ہے کہ ہم دوسری زبانوں سے نفرت کئے بغیر اپنی زبان سے محبت کریں
اور وہ جو ہم
شاید ہم اپنے پیچھے چھوڑ آئے ہیں
پھر ایسا کیوں ہے کہ شمال اور جنوب ایک نہیں ہوتے
مشرق مشرق ہے اور مغرب مغرب
یہ بات دوسری ہے۔
مگر ہمارے حصے کا زادِ راہ
اصل بات یہی ہے۔
چلنے والے رک کر کہاں پہنچتے ہیں۔
سنتے ہیں لوگ کبھی سونا اچھال کر چلتے تھے۔
ہاں اور کوئی نہیں پوچھتا تھا کہ تمہارے منہ میں کتنے دانت
ہیں۔
اور سفر
سفر اب بھی جاری ہے جیسا اس پڑاؤ سے پہلے تھا۔
بہت سے لوگ آئے اور گئے
ہاں آئے تو شاہ بھی تھے اور گدا بھی
مگر وہ ایسے شاہ تھے جو گدا ہو کر رہے

اور یوں
ہر کدورت گرداد منزل شد
وہ تو منزل کے پاس سے اٹھ کر آئے تھے
اسی لئے تو سزا کے مستوجب ہیں۔
کہ وہ مقام ثابت نہیں ہوئے
مگر وہ پیغام
کسی کو حق نہیں پہنچتا کسی اور کے گھر کی بولی لگائے
یہ تجارت کا سیدھا سا اصول ہے۔
یہ بات تم نے پہلے کیوں نہیں بتائی
یہ تو سمجھنے کی بات تھی۔
کہ ایک بار گھر کی راہ بھول جائے تو کوئی راہ چلنے والے کو قبول نہیں کرتی۔
مگر یہ تو زمینی باتیں ہیں۔
ہاں کہ ہمارے پاؤں مٹی پر ٹکے ہوئے ہیں۔
ہمارے اوپر بھی کچھ ہے
ہوگا سمت تو صرف چار ہیں۔
اور پانچویں
ہمیں اس سے کوئی دلچسپی نہیں۔
نقطہ کا بھی وجود ہوتا ہے۔
لیکن اس میں جگہ کے تعین کے علاوہ کچھ نہیں ہوتا
مگر یہی نقطہ جب ہیئت اختیار کر لیتا ہے تو اس میں سمتیں پیدا ہو جاتی ہیں۔
بہت دیر تک بحثیں ہوتی رہیں
جب یہ طے نہیں کر پائے کہ کہاں پہنچے تو ایک نے کہا
"ہم کب سے چل رہے ہیں؟"
"شاید صدیوں سے!" دوسرے نے جواب دیا۔
"تو ہم راستے میں کیوں ہیں؟" تیسرے نے دریافت کیا

"شاید چلنے کی تیاریاں کر رہے تھے کہ آنکھ لگ گئی" چوتھے نے اطمینان سے کہا
"تو آؤ چلیں!" پانچویں نے مشورہ دیا
اور سب چل پڑے
اس بات سے بے نیاز کہ پھر اگر سوال اٹھا کہ کہاں جانا ہے
تو کیا جواب دیں گے۔ ۔ ۔

نظمیں

اختر یوسف

یاد ایک

یاد
اک اجلا پھول
میری ہتھیلی پر گرتا ہے
آنکھ دیکھتی ہے
بس دیکھتی رہتی ہے
اجلا پھول دھیرے دھیرے
سرخ پھول ہو جاتا ہے
میرا لہو اب اس کا رنگ
اس کا لہو اب میرا رنگ
آنکھ میں آنسو بھر آتے ہیں
تیز ہوا کا اک جھونکا
میری ہتھیلی خالی ہو جاتی ہے •

یاد دو

برسوں بیت گئے
تم لوٹ کر نہیں آئے
یہ مانا تم نے کوئی وعدہ نہیں کیا تھا
تم لوٹو گے
پھر بھی منتظر ہوں
آنکھ ہے تو انتظار بھی ہے
کچھ تو بن کر آجاتے
بارش دھوپ ہوا
سنہری چاندنی
دھانوں کی خوشبو
لے ندی کی یا کوئی موسم
کچھ نہیں تو
برسوں سے رکھے
آنگن کے اداس گملے میں
کوئی پھول ہی بن کر کھل جاتے
برسوں بیت گئے •

نظمیں

اختر یوسف

شہر ایک

شہر ۔ ۔ ۔ تمہاری پیشانی پر گدھوں نے گھونسلے بنا لئے ہیں
تمہاری آنکھوں پر کوّوں نے اپنے نوکیلے پنجے گاڑ دیئے ہیں
سیاہ مکروہ خوفناک لہولہان سینگوں والے بچوں نے
تمہاری اونچی ناک پتھروں سے مار کر نیچے تمہارے
متورم ہونٹوں کی طرف جھکا دیئے ہیں، جہاں
سبز اور نوکیلی مکڑیوں نے ڈراؤنے جال بن دیئے ہیں
تم، اب زبان نہیں کھول سکتے
کچھ دیکھ بھی نہیں سکتے
چپ چاپ پتھر ہو گئے رہو اور
آنکھوں پر کوّوں کے نوکیلے پنجے بے بسی سے سہتے رہو
شہر
تم نے اپنا کیا حال بنا رکھا ہے •

شہر دو

شہر
شام سے ہی ویران ہو جاتا ہے
عجیب ۔ ۔ ۔ حال ہو جاتا ہے
لوگ اپنے پڑاؤ کو بھاگتے ہیں
دکانیں بند ہو جاتی ہیں
روشنیاں بجھ جاتی ہیں
شور شرابا جیسے اندھے کنوؤں میں ڈوب جاتا ہے
سن سن کرتی ہیں تیری سڑکیں گلیاں
خوف سے جیسے ابھی ابھی کوئی دیو آنے والا ہے
شہر ۔ ۔ ۔ دیکھنا
ایک دن یہ دیو تجھے ہی نگل لے گا •

افسانے میں دکھایا گیا ہے کہ انسان کا وجود تجریدی یا مابعد الطبیعیاتی
پر قائم نہیں بلکہ یہ صرف اس کے خد و خال سے متشکل ہوتا ہے۔ جذبات
جنم نہیں لیتے اور نہ جذبات الگ الگ اکائیوں میں بٹے ہوتے ہیں
جذبات کے لئے استعمال ہونے والے الفاظ اندیشہ پیدا کرتے ہیں
یہ جذبات آپس میں خلط ملط بھی ہیں اور ایک دوسرے میں پیوست
انسانی وجود کی شناخت میں بھی معاون ہوتے ہیں۔ یہاں افسانے
ات اور جبلیات کے درمیان ثنویت قائم ہوتی ہے انسان کا بندر
ن ہونا دراصل ان جبلیات میں ضم ہونے کے مترادف ہے اس کے برعکس
وجود جبلیات سے زیادہ جذبات کا مرہون منت ہے۔ وہ جذبات جو
، رشتوں، اور مذہبی عقائد سے منظم بھی ہوتے ہیں اور متحرک بھی۔ اگر
س سے چھین لئے جائیں تو وہ اپنی انسانیت برقرار نہیں رکھ سکتا۔
ے عاری ہونا حیوانیت کی طرف لوٹنے کے مترادف ہے۔

دراصل انسان جذبات سے کسی طرح بھی فرار حاصل نہیں کر سکتا اپنی ہی
با وہ اس طرح ناکام ہوگا جیسے کہ الیاسف ناکام رہا۔ بس انسان
تا ہے کہ ایک جذبہ دوسرے جذبے میں تبدیل کر دے۔

آئیے اب آخری آدمی کا مطالعہ ان موضوعات کی روشنی میں کریں افسانہ
سف کے سلسلے میں جو طنز آمیز ا در ironical عبارت شروع
ہے اس کے فوراً بعد افسانے میں اس بستی کے لوگوں میں جذبات کا غلبہ
بات ہے اور پھر الیاسف کی ان کوششوں کی عکاسی کی گئی ہے جو وہ
ات سے بچنے کے لئے کرتا ہے۔

" اور اس قریہ میں تین دن پہلے بندر غائب ہو گئے تھے لوگ پہلے حیران
اور پھر خوشی منائی کہ بندر جو فصلیں برباد اور باغ خراب کرتے تھے
ہو گئے ہیں۔"

" پھر یوں ہوا کہ ایک نے دوسرے کو خبر دی کہ اے عزیز الیعذر
گیا اور وہ دفعتاً ہی چلا گیا ۔۔۔ حتیٰ کہ منہ اس کا سرخ پڑ گیا
ت نکل آئے اور چہرے کے خد و خال کھنچتے چلے گئے اور وہ
گیا۔"

الیاسف ابن زبلون کو دیکھ کر ڈرا اور یوں چلا کر اے زبلون کے
بیٹے تجھے کیا ہوا کہ تیرا چہرہ بگڑ گیا ہے ابن زبلون نے اس بات کا برا مانا اور
غصے سے دانت کچکچانے لگا۔"

" تب الیاسف مزید ڈرا اور چلا کر بولا ۔۔۔ ضرور تجھے کچھ ہو گیا
ہے۔ اس پر ابن زبلون کا منہ غصے سے لال ہو گیا۔ اور دانت بھینچ کر
الیاسف پر جھپٹا تب الیاسف پر خوف سے لرزہ طاری ہو گیا اور ابن زبلون
کا چہرہ غصے سے اور الیاسف کا چہرہ خوف سے بگڑتا چلا گیا۔ ابن زبلون غصے
آپے سے باہر ہو گیا اور الیاسف خوف سے اپنے میں سکڑتا چلا گیا اور وہ دونوں
کہ ایک مجسم غصہ اور ایک خوف کی پوٹ تھے آپس میں گتھ گئے۔ ان کے چہرے
بگڑتے چلے گئے پھر ان کے اعضا بگڑے پھر ان کی آوازیں بگڑیں الفاظ
آپس میں مدغم ہوتے چلے گئے اور غیر ملفوظ آوازیں بن گئے پھر وہ غیر ملفوظ
آوازیں وحشیانہ چیخیں بن گئیں اور پھر وہ بندر بن گئے۔"

چوں کہ انسانی جذبات کا رشتہ انسانی خواہشات کی آسودگی اور ناآسودگی
سے ہے اس لئے یہاں طنز اور irony کا پہلو نمایاں ہوتا ہے کہ
خواہشات اور جذبات اگر ایک طرف مثبت ہوتے ہیں تو دوسری طرف ان میں
منفی امکانات بھی مضمر ہیں۔

یہی خواہشات اور جذبات انسان کو بڑے سے بڑا کام کرنے پر
اکساتے ہیں اور یہی خواہشات انسان کو کچھ لمحوں کی خوشی کے لئے حکم عدولی
کرنے پر بھی مجبور کرتے ہیں افسانے کے مندرجہ بالا اقتباس سے یہ ظاہر
ہوتا ہے کہ انسان کا باہمی ربط اور رشتے کس طرح سے انہیں جذبات پر قائم
ہیں۔ انسانی روابط اور رشتے پر یہ جذبات غالب رہتے ہیں اور ہر عمل اور
اس کا رد عمل انہی جذبات کے توسط سے متشکل ہوتا ہے: وہی جذبات جو
انسانی وجود کی بنیاد ہیں خطرناک طور پر حیوانیت کے قریب لگتی ہیں۔ افسانے
کے مندرجہ بالا اقتباس میں انسانی جذبات کی شدت سے اس کے خد و خال پر
رونما ہونے والے اثرات کی عکاسی اور محاوروں کے ماہرانہ استعمال سے افسانہ
نگار اس موضوع کا اظہار بھی کر جاتا ہے کہ انسانی وجود کس قدر خطرناک حد تک حیوانی
وجود کے قریب ہے۔

غصے سے دانت کچکچانے لگا

منہ غصے سے لال ہو گیا

خوف سے لرزہ طاری ہو گیا

ابن زبلون غصے سے آپے سے باہر ہو گیا

اور الیاب خوف سے اپنے آپ میں سکڑ گیا

پھر ان کی آوازیں بگڑنے لگیں الفاظ آپس میں مدغم ہوتے چلے گئے اور غیر ملفوظ آوازیں بن گئے۔ پھر وہ غیر ملفوظ آوازیں وحشیانہ چیخیں بن گئیں اور پھر وہ بندر بن گئے۔

الیاسف کے سلسلے میں ان جملوں کو غیر معمولی اہمیت ہے: "الیاسف .... ان سب میں عقلمند تھا اور سب سے آخر تک آدمی بنا رہا۔"

"اور الیاسف عقل کا پتلا تھا"

عقل وہ انسانی خصوصیت ہے جو انسان کو جانوروں سے یکسر الگ کرتی ہے۔ چونکہ الیاسف سب سے عقلمند تھا اور اپنی عقل کو باقاعدہ استعمال کرنا بھی جانتا تھا اس کے سبب وہ سب سے آخر تک خود کو انسان کی جون میں برقرار رکھنے میں کامیاب رہا۔

افسانے کا بیشتر حصہ انسانی جذبات کی عکاسی پر مبنی ہے۔ افسانے کے آغاز میں بستی کے افراد کا جذبات سے مغلوب ہونا دکھایا گیا ہے اور پھر پورے افسانے میں الیاسف کی ان کوششوں اور کشمکش کی عکاسی کی گئی ہے جو وہ ان جذبات سے بچنے کے لئے کرتا ہے۔ الیاسف کا المیہ یہ ہے کہ گو وہ اپنی ذہانت کو بروئے کار لاکر ہر جذبے کو اپنی ذات سے خارج کرنے کی کوشش کرتا ہے لیکن وہ اس سلسلے میں کامیاب نہیں ہوتا کیوں کہ وہ انسان کی جون میں پیدا ہوا ہے اور انسانی وجود کی سب سے بڑی کمزوری یہ ہے کہ اس کے لئے جذبات ہی اہم کلیدی اور مرکزی اہمیت رکھتے ہیں۔ انسانی وجود انہی جذبات کی مدد سے تعمیر ہوتا ہے اور انہی جذبات میں اپنی مخصوص حیثیت اختیار کرتا ہے اور انہی سے اپنی زندگی بھی حاصل کرتا ہے۔ پھر یہ کیسے ممکن ہے کہ انسان ان جذبات سے فرار حاصل کر سکے۔ یہ تو ممکن ہے کہ ایک جذبہ دوسرے جذبے میں بدل دیا جائے لیکن انسانی وجود کے لئے یہ ممکن نہیں کہ جذبات کا مکمل اخراج

ہو جائے۔ چند اقتباسات ملاحظہ فرمائیں۔

"اور الیاسف نے ہراس سے چاروں طرف
اور سوچا کہ میں اکیلا آدمی ہوں اور اس خیال سے
کہ اس کا خون جمنے لگا مگر اسے الیاب یاد آیا کہ
کس طرح اس کی صورت بگڑتی چلی گئی تب الیا
اپنے خوف پر غلبہ پایا۔"

"اور الیاسف نے اپنے ہم جنسوں سے نفرت
نے ان کی لال بھبھوکا صورتوں اور بالوں سے ڈ
کو دیکھا اور نفرت سے چہرہ اس کا بگڑنے لگا م
بنان کا خیال آیا کہ نفرت کی شدت سے صورت ا
ہو گئی تھی۔ اس نے کہا کہ الیاسف نفرت مت کر ک
آدمی کی کایا بدل جاتی ہے اور الیاسف نے نا
کنارا کیا۔"

"الیاسف بنت الاخضر کو یاد کر کے رویا مگر د
الیعذر کی جورو یاد آئی جو الیعذر کو بندر کی
دیکھ کر روئی تھی ..... اور الیاسف نے مح
کنارا کیا۔"

"الیاسف نے ہنسی سے کنارا کیا۔ الیاسف ع
سے غصہ اور ہمدردی سے رونا اور ہنسنے
سے گزر گیا اور ہم جنسوں کو ناجنس جان کر ان
ہو گیا۔"

"الیاسف خاموش ہو گیا اور محبت اور نفر
اور ہمدردی سے ہنسنا اور رونا سے در
مندرجہ ذیل اقتباسات ملاحظہ فرمائیں۔

"الیاسف اپنے تئیں آدمیت کا جزیرہ جا
پانیوں کے خلاف مدافعت کرنے لگا اس نے
بنالیا کہ محبت اور نفرت غصہ اور ہمدردی خ

شکوہ محسن مرزا

کسی فن پارے میں معنی دریافت کرنے کے لئے ناقد ہمیشہ اس فن پارے اور کسی نظامِ فکر کے درمیان رشتہ قائم کرتے ہیں ۔

رابرٹ شولز

فکشن کا ہر قاری شعوری اور غیر شعوری طور پر اس بات سے واقف ہے کہ ناول اور افسانہ ایک مخصوص Simultaneity رکھتے ہیں حالانکہ فن کی Simultaneity کا تصور برگساں اور ساقیاتی قید کے تصورات سے عبارت ہے لیکن اگر برگساں اور سوسیور سے پہلے لکھے جانے والے فکشن کا سرسری جائزہ لیا جائے تو ناول نگاروں کے لکھنے کے طریقے سے یہ ثابت ہوتا ہے کہ نہ صرف فکشن نگار شعوری یا غیر شعوری طور پر اس Simultaneity کو اپنے فکشن میں برتتے تھے بلکہ اس زمانے کے قاری بھی اس Simultaneity کو اپنے طریقۂ مطالعہ کا جزو سمجھتے تھے۔ غزل ہو یا نظم، افسانہ ہو یا ناول ہم اسے ہیئت اور مواد دونوں سطحوں پر ایک Linearity کے طور پر پڑھتے ہیں لیکن یہ Linearity فن پارے کے ادراک میں بہت اہم کردار ادا نہیں کرتی اگر صرف یہ Linearity ہی موضوع یا تفہیم کے لیے ضروری ہوتی تو قاری کسی ناول یا افسانے کے پہلے جملے کو پڑھ کر اس کے مفہوم یا موضوع کو سمجھ لیا کرتا۔ دوسرے لفظوں میں کسی بھی ناول یا افسانے کا مفہوم Cumulative Process سے گزرتا اور آخری مفہوم لمحہ بہ لمحہ مجتمع ہوتے مفاہیم کا حاصل ہوتا۔

رولاں بارت کے الفاظ میں :–

"معنی بیانیہ کے اختتام پر ظاہر نہیں ہوتے، بلکہ بیانیہ کے تانے بانے میں سموئے ہوتے ہیں :
یہ ناممکن ہے کہ ایک نقاد کا تجزیہ صرف فن پارے کے پہلے جملے سے شروع ہو کر آخری جملے تک جائے یا یوں کہئے کہ کسی افسانے کا تجزیہ پورے افسانے کو پڑھے بغیر شروع کیا جا سکے یعنی اس کا مفہوم سمجھنے کے لئے کم سے کم ایک مرتبہ پورے افسانے کو پڑھنے کی ضرورت نہ پڑے ۔

شاید ہی کوئی افسانہ یا ناول ہو جس کا تجزیہ اس طرح کیا جا سکے کہ اس کو سامنے رکھ لیا جائے اور ہر جملے کے بعد کچھ تجزیہ لکھ لیا جائے اور پھر مزید ایک جملہ پڑھ کر اس تجزیہ کو آگے بڑھایا جائے۔"

یہ بات بالکل سامنے کی ہے اور ہر قاری اس سے واقف بھی ہوتا ہے لیکن اس کے ذکر سے یہ کہنا مقصود تھا کہ اصلاً ہر فن پارہ مطالعے کے عمل سے گزر کر ہمارے شعور میں ایک Simultaneous وجود حاصل کر لیتا ہے اس لحاظ سے نہ صرف وہ آغاز اور اختتام معنوی ہوتا ہے جو ایک تخلیق کار اپنے فن پارے کو دیتا ہے بلکہ قاری بھی اس معنوی آغاز اور اختتام سے بخوبی واقف ہوتا ہے۔ ہر فن پارے کے مطالعے کے بعد قاری بھی ایک Simultaneity سے دوچار ہوتا ہے جو کہ اس کے ذہن میں منتقل ہوتی ہے اور خلق بھی۔

جب ہم اس فن پارے کی مذکورہ Simultaneity کے بارے میں بات کرنا چاہتے ہیں تو اس طرح کی اصطلاحات کا استعمال ناگزیر ہو جاتا ہے۔ مفہوم، موضوع، ویژن وغیرہ۔ لیکن جب ہم قاری کے زاویہ نظر سے گفتگو کرتے ہیں تو تجربہ، لطف و انبساط جیسی اصطلاحات استعمال کرتے ہیں اصلاً یہ دونوں طریقے ہی Simultaneity کا الفاظ میں اظہار کرنے کی کوشش ہیں۔

پتا چلتا ہے کہ آسان نہیں کہ ان میں کون سا طریقہ بہتر ہے اور نہ اس کا کوئی فرق مطلب رکھتی اپنی جگہ دونوں طریقہ تخلیقی مطالعے کرتے ہیں دوسرا طریقہ نسبتاً زیادہ داخلی ہوتا ہے اور پہلا طریقہ کم۔

ہمارے سامنے ایسی بہت سی مثالیں موجود ہیں جب ایک تخلیق کار نے کسی فن پارے پر جو تنقید کی وہ اس فن پارے پر کم لیکن اس فنکار کے فن پر زیادہ منطبق ہوئی۔ مارسل پروست پر بیکٹ نے جو کتابچہ لکھا وہ پروست سے زیادہ اس کے فن کے امکانات کی نشاندہی کا باعث بنا۔

دوسرے فن کاروں کے بارے میں لکھے گئے مختلف تخلیق کاروں کے تنقیدی مضامین ایک نئی سوچ کی شروعات کرتے رہے ہیں اس سلسلے میں ہے۔ زیلا یوڈرسیل نے بہت ہی خوبصورت بات کہی ہے۔ ہر تخلیق کار اپنا پیش رو خود ساخت کرتا ہے۔

مگر پہلا طریقہ کار ناقد پر اتنا کچھ ذمہ داریاں بھی عاید کرتا ہے۔ کسی فن پارے میں جو بھی موضوع، مفہوم، ویژن یا جہان معنی دریافت کئے جائیں ان کا جواز اس فن پارے میں ہونا چاہئے۔ یہ شرط خاص طور پر تجزیے پر عاید ہوتی ہے ہر موضوع، مفہوم یا ویژن فن پارے کی تکنیک، لفظیات، پیکر، واقعات ادبی روایات کے تقاضوں اور منطقی تقاضوں سے برآمد ہونا چاہئے اور ان کا ایک دوسرے سے رابطہ بھی قائم ہونا چاہئے۔ اردو فکشن کی تنقید میں پہلا طریقہ عام ہے لیکن اس کا استعمال غیر دیانت دارانہ ہے۔

اردو تنقید کے نئے افسانے کی تفہیم کا مطلب نام نہاد علامتی اور تجریدی افسانوں نے اٹھایا ہے۔ نیا اردو افسانہ نہ صرف پرانے افسانہ نگاروں سے مرعوب ہو گیا ہے بلکہ اردو والے مغرب کے بالمقابل ایک حد تک احساس کمتری میں بھی مبتلا ہو گیا تھا نتیجتاً اردو ناقدوں کی اردو فکشن کی تفہیم اور کچھ آئی اے رچرڈس اور ایمپسن کی تحریروں سے متاثر ہو کر ایک یہ مفروضہ عام ہو گیا کہ افسانے میں جتنے معنی ہوں گے وہ اتنا بڑا اور اہم ہوگا اور افسانے کی عظمت کا راز اسی بات میں مضمر ہے کہ اس میں لاتعداد معنی ہوں مختلف تجزیوں میں یہ بات ظاہر ہوتی ہے۔ ان ناقدوں کے مضامین اور تجزیوں میں مندرجہ ذیل جملوں کی تکرار ملتی ہے "عجیب و غریب جہان معنی خلق کئے ہیں"، "معنوں کی کئی سطح موجود ہیں"، "مفاہیم کے سمٹنے ایجاد کئے گئے ہیں" اور یہ کہہ کر سمجھ لیا جاتا ہے کہ اگر افسانے میں دو چار معنی کرسکتے تو وہ اپنے آپ ایک اچھا اور بڑا افسانہ ہو گیا۔

خود افسانہ نگاروں نے بھی یہی طریقہ اختیار کیا اور اپنے افسانوں میں علامتوں، تمثیلات، اساطیری حکایتوں کی بھرمار کر دی خواہ ان میں ربط ہو یا نہ ہو اور ان سے کوئی معنویت خلق ہوتی ہو یا نہ ہوتی ہو۔

اس طرح کے افسانے جو مغرب کے open ended کے تصور سے مستعار لئے گئے ہیں مغرب کو بہت پیچھے چھوڑ گئے ہیں تلمیح، استعارہ، علامت اور ہر لفظ open ended ہو گیا۔ نے اس مسئلے کا ایک آسان ترین حل ڈھونڈ نکالا۔ ہر افسانے کو علامتی، تجریدی قرار دے کر ان میں کچھ واقعات، استعاروں اور حکایات کے کئی کئی موضوعات کی نشاندہی کرنا اپنا فرض سمجھا۔ خود ساختہ معنوں کو اس سے منسلک کرکے وہ اپنے ناقدانہ فرائض سے عہدہ برآ ہو گئے حالانکہ یہ نہ صرف قاری کے لئے بلکہ ناقدوں کے لئے بھی معمہ تھے۔ اس طرح کی چر ([illegible]) تنقید پر مندرجہ ذیل بات پوری طرح صادق آتی۔

"فن کی تنقید حقیقتاً فن کے زوال کے ساتھ شروع ہوئی۔ قدیم میں نقاد نہیں بلکہ صرف خریدار ہوتے تھے۔ لیکن آج نقاد وہ ہے جو ان کی توضیح کرتا ہے جس کو کوئی پسند نہیں کرتا۔"

ان نقادوں نے ایک آسان طریقہ دریافت کر لیا اور اپنی تنقید تعین قدر سے پہلو تہی کر لی۔

ایک اور طریقہ یہ اختیار کیا گیا کہ ان افسانوں کے کچھ جملوں یا کو زیادہ اہمیت دے کر ان کے وسیلے سے کچھ موضوعات دریافت کئے جانے اور پھر ان کو بنیاد بنا کر عمومی طور پر طویل مضامین لکھے جانے لگے۔

انتظار حسین کے افسانوں کے سلسلے میں یہ طریقہ کار عام رہا۔ بیشتر تجزیہ نگار یہی طریقہ اختیار کر رہے ہیں۔

ذیل میں "آخری آدمی" کا ایک طرح سے تفہیم ملاحظہ فرمائیں۔
آخری آدمی کا بنیادی مسئلہ انسانی وجود کے لئے جذبات کا ہے اس موضوع کا جواز اس افسانے میں بھی ملتا ہے۔

اس پر غور کریں کہ جذبہ کا کوئی رد عمل ہو جائے
اور ایاسف اپنے جذبات سے مخلص کرے گا۔

اس اقتباس کا آخری جملہ اہم ہے حالانکہ ایاسف اپنی ذات سے تمام جذبات کو خارج کرنے میں کامیاب ہو جاتا ہے لیکن یہ کامیابی ایک جذبہ بن جاتی ہے اور وہ اپنے جذبات سے نفرت کرنے لگتا ہے۔

ایاسف کا المیہ یہی ہے کہ اگر وہ جذبات کو اپنے وجود سے خارج کرنے میں کامیاب ہو بھی جائے تب بھی وہ حیوان بن جائے گا کیونکہ ان جذبات کے بغیر انسان اپنی شناخت کھو دیتا ہے اور اگر وہ ان جذبات سے کنارہ نہ کرے تو بھی ایاسف فلسفے کے عذاب کی وجہ حیوان بن جائے گا۔ مندرجہ ذیل اقتباسات ملاحظہ فرمائیں۔

"پھر وہ پلٹ کر چلا تو اسے یوں لگا کہ اس کے سینے کے اندر پتھر کا ٹکڑا پڑ گیا ہے۔ اس نے فکرمند ہو کر کہا کہ اسے مجبور کیا میں اندر سے بدل رہا ہوں تب اس نے اپنے باہر پر نظر کی اور اسے گمان ہونے لگا کہ وہ پتھر کا ٹکڑا پھیل کر باہر آ رہا ہے کہ اس کے اعضا اس کی جلد کا رنگ اور اس کا لہو بھی ہوتا جاتا ہے پھر اس نے فرط اپنے آپ پر غور کیا اور مزید وسوسہ نے گھیرا اسے لگا کہ اس کا بدن بالوں سے ڈھکتا جاتا ہے اور بالوں کا رنگ اور سخت ہوتے جاتے ہیں تب اسے اپنے بالوں سے خوف آیا اور اس نے آنکھیں بند کر لیں خوف سے وہ اپنے اندر سمٹنے لگا یوں معلوم ہوا کہ اس کی ٹانگیں اور بازو مختصر اور سر چھوٹا ہوتا جاتا ہے تب [illegible] خوف ہوا اور اعضاء اس کے خوف سے [illegible] سکڑنے لگے اور اس نے سوچا کیا میں بالکل معدوم ہو جاؤں گا؟"

اس طویل اقتباس سے یہ بات سامنے آتی ہے کہ ایاسف نے جذبات کے [illegible] ہے۔ [illegible] ایاسف کے [illegible] ہے کہ [illegible] اس کے اندر کے اختیار سے یہ [illegible] جذبات کے خارج کے [illegible] ہوتا ہے۔

"اور ایاسف نے اندر کی طرف [illegible]
[illegible]
اور اس کی [illegible]
اس کی [illegible]
[illegible] Freedom [illegible]
[illegible] ہے:

"ایاسف اپنے حال پر [illegible]
[illegible] زیادہ
وحشت [illegible] آتی تھی:

"[illegible] درخت کی [illegible]
[illegible] ... [illegible]
[illegible]
[illegible]
[illegible]
[illegible]
[illegible]
[illegible]
[illegible]

آخر [illegible]
[illegible]
[illegible]

"[illegible]
اس طرح ایاسف [illegible]
[illegible] ہے۔

"ایاسف نے [illegible]
[illegible] ... [illegible]
[illegible]

[illegible]

سکتا ہے چاروں ہاتھ پیروں کے بل تیر کے موافق چلتا:

اس طرح انتظار حسین کا "آخری آدمی" انسانی وجود کے Paradox کا عکاس بن جاتا ہے۔ انسانی وجود کی ابدی طبیعیاتی ماہیت پر ایک کاری ضرب پڑتی ہے۔ اس تصور کے باوجود کہ انسان نوع البشر ہے اس کا وجود غیر مساوی طور پر حیوانیت سے مشابہ اور قریب ہے انسان کی امتیازی خصوصیات اصلاً حیوانی جبلیات کی توسیع ہیں۔ انسانی وجود کسی بھی لمحہ ان بنیادی حیوانی جبلیات میں regress ہو سکتا ہے۔ یعنی انسان کو اپنی جون اور شناخت برقرار رکھنے کے لیے متضاد قوتوں سے برسرپیکار رہنا پڑتا ہے۔

افسانے کی مندرجہ بالا تفہیم میں موضوعات کو افسانے سے اخذ بھی کیا گیا ہے اور ایک وحدت میں منظم کرنے کی کوشش بھی کی گئی ہے لیکن پھر بھی یہ تفہیم غلط ہے حالانکہ افسانے میں جذبات کی عکاسی پورے بیانیہ پر محیط ہے اور ان جذبات کا رشتہ بندر میں بدلنے والے انسانوں سے جوڑا گیا ہے۔ پھر بھی اس افسانے میں جذبات کو کلیدی حیثیت دینا (جیسا کہ مندرجہ بالا تفہیم میں کیا گیا ہے) ایک غیر دیانت دارانہ طریقہ کار ہے چونکہ افسانے میں تفہیم کے لئے جو اشارے موجود ہیں وہ اس کے برعکس موضوع دریافت کرنے کی تحریک دیتے ہیں Shift [illegible] emphasis سے کوئی بھی موضوع دریافت کرنا مشکل نہیں اور ان موضوعات کو منظم کرنا بھی کوئی دشوار کام نہیں لیکن اس کے باوجود یہ تفہیم غیر معتبر اور غیر مناسب ہے کیونکہ اس میں افسانے کے کلیدی موڑ سے صرف نظر کیا گیا ہے

انتظار حسین کے افسانے آخری آدمی کا بنیادی مسئلہ لاادریت (agnos-ticism) ہے جو موضوع اس افسانے سے ابھرتا ہے وہ یہ ہے کہ سب سے عقلی گی، agnosticism ہے اور ایک agnostic (لاادری) کی سزا سب سے عبرتناک ہوتی ہے۔ یہی نہیں بلکہ اس سزا کے تمام تر امکانات agnosticism کے رویہ میں مضمر ہیں۔ آئیے افسانے کا مطالعہ اس موضوع کی روشنی میں کریں۔

افسانے کے عنوان سے افسانے کے اختتام تک الیاسف ایک نمایاں کردار ہے۔ پورے افسانے میں الیاسف مرکزی اور کلیدی حیثیت رکھتا ہے چاہے افسانہ کا عنوان (آخری آدمی) ہو چاہے افسانہ شدید ترین طنز اور irony کا نشانہ ہو۔ الیاسف سب سے زیادہ نمایاں ہوتا ہے اس بات کو ذہن میں رکھتے ہوئے ایک اور خصوصیت کی طرف دھیان نہیں جاتا کہ یہی وہ بات ہے کہ الیاسف بستی کے تمام افراد سے مختلف نظر آتا ہے — ؟ افسانے میں مصنف اس کا اس طرح ذکر کرتا ہے۔

"الیاسف عقل کا پتلا تھا ... الیاسف ان سب میں عقلمند تھا:

لیکن یہ صرف ایک طرح کا طنز ہے اور اس کی emphasis پورے افسانے پر محیط ہو کر صرف اس کی کوششوں اور عزائم کے کھوکھلے پن اور اس کی لاچاری کو اجاگر کرتی ہے۔

افسانے میں الیاسف کو بستی کے دوسرے افراد سے ممیز کیا گیا ہے۔ کبھی تو افسانے کے عنوان کے ذریعہ (آخری آدمی) کبھی افسانے میں الیاسف کو طنز کا نشانہ بنا کر کبھی بیانیہ کو الیاسف پر محیط کر کے اور کبھی اس کے بندر میں تبدیل ہونے سے خود کو بچانے کی کوششوں کی عکاسی کے ذریعہ۔ پھر چونکہ الیاسف بستی کے دوسرے افراد کے برعکس خود کو انسان کی جون میں برقرار رکھنے میں سب سے دیر تک کامیاب رہتا ہے۔ اس لئے بھی وہ افسانے میں نمایاں ہو جاتا ہے۔ اگر ہم افسانے میں الیاسف کے دوسرے افراد سے یکسر مختلف ہونے کی بات ذہن میں رکھیں تو اس کا سبب جاننے میں ہمیں ذرا بھی دیر نہ لگے گی افسانے میں قریہ کے افراد کی بندر میں قلب ماہیت ان کے عمل کے سبب ان پر نازل ہونے والے عذاب کی وجہ سے ہوتی ہے۔ سبت کے دن سمندر میں مچھلیاں پکڑنا ایک ایسا عمل تھا جس سے ان کی نافرمانی ظاہر ہوتی تھی اور اس کے سبب وہ لوگ بندروں میں تبدیل کر دیئے گئے۔ لیکن الیاسف کا کیا عمل تھا کہ وہ اپنی قلب ماہیت لمحہ بہ لمحہ احساس کرتا رہتا ہے لے بار بار ایسا محسوس ہوتا رہتا ہے کہ وہ خود کو انسان کی جون میں برقرار رکھنے میں کامیاب ہو گیا ہے حالانکہ وہ آہستہ آہستہ بندر میں تبدیل ہو رہا تھا۔

"اور الیاسف نے اندر کے خوف پر غلبہ پا لیا اور اس کے
سمٹے ہوئے اعضا کھلنے اور پھیلنے لگے اور اس کی انگلیاں
لمبی اور بال بڑے اور کھڑے ہونے لگے اور اس کی ہتھیلیاں

اور تمہ سے چھوٹے اور پتلے ہو گئے۔ الیاسف نے اپنے بدن کے
اعضاء کی تاب نہ لا کر آنکھیں بند کر لیں۔"

مندرجہ بالا باتوں کی روشنی میں افسانے کا مطالعہ کیا جائے تو ہمیں سمجھنے میں ذرا بھی دیر نہیں لگے گی کہ الیاسف کا عمل کس طرح اور کیوں دوسرے افراد سے مختلف ہے۔ ملاحظہ فرمائیں مندرجہ ذیل اقتباس

"تب اس شخص نے جو سبت کے دن انہیں مچھلیوں کے شکار سے منع کرتا تھا کہا کہ رب کی سوگند جس نے سمندر کو گہرے پانیوں والا بنایا اور گہرے پانیوں کو مچھلیوں کا مامن ٹھہرایا۔ سمندر تمہارے دست ہوس سے پناہ مانگتا ہے اور سبت کے دن مچھلیوں پر ظلم کرنے سے باز رہو کہ مبادا تم اپنی جانوں پر ظلم کرنے والے قرار پاؤ۔ الیاسف نے کہا کہ معبود کی سوگند میں سبت کے دن مچھلیوں کا شکار نہیں کروں گا اور الیاسف عقل کا پتلا تھا۔ سمندر کے فاصلے پہ ایک گڑھا کھودا اور نالی کھود کر اسے سمندر سے ملایا اور سبت کے دن مچھلیاں سطح آب پر آئیں تو تیرتی ہوئی نالی کی راہ گڑھے پر نکل گئیں اور سبت کے دوسرے دن الیاسف نے اس گڑھے سے بہت سی مچھلیاں پکڑیں"

حقیقتاً agnosticism (لا ادریت) دو رخا ایک (ambivalent) رویہ ہے ایک agnostic نہ تو خدا کے وجود کا منکر ہوتا ہے اور نہ خدا کے وجود پر پورا یقین رکھتا ہے یقین اور ambivalent رویہ اس پر غالب رہتا ہے۔ اس اور اہم مسئلے کو موخر کرنا ایک agnostic کا خاصہ بن جاتا ہے agnosticism کے رویہ سے عقلیت پسندی بھی عبارت ہے آخری آدمی کے مندرجہ بالا اقتباس میں الیاسف کے عمل سے لا ادریت (agnosticism) کی مندرجہ بالا تینوں خصوصیات پر مکمل روشنی پڑتی ہے۔ الیاسف نے بستی کے دوسرے افراد کی طرح مچھلیوں کو براہ راست نہیں پکڑا لیکن سمندر کے کنارے ایک گڑھا کھود دیا جس میں مچھلیاں بہہ کر آ گئیں اور اس نے اگلے دن مچھلیوں کو پکڑ لیا۔ الیاسف نے درمیان کا راستہ اختیار کیا۔ فرماں برداری اور نافرمانی کے بیچ کا راستہ الیاسف کا عمل اس کے انکار و یقین کے درمیان معلق رہنے کی عکاسی کرتا ہے۔ یہ گڑھا کھودنے کا عمل اس کے کردار کے اس پہلو کو روشن کرتا ہے کہ الیاسف نہ خدا کے احکام سے بالکل انکار کر سکا اور نہ ہی اس نے ان پر پوری طرح یقین کیا۔ الیاسف اپنی عقل کا استعمال کرتے ہوئے اپنے عمل کو اس طرح rationalize کرتا ہے کہ اس کا عمل سبت کے دن مچھلیاں پکڑنا نہ گردانا جائے۔ حالاں کہ یہ ایک طرح کا حیلہ آمیز عمل تھا اور اس طرح اس کے کردار کی عقلیت پسندی اور عقلی دلیلیں پیش کرنے کی خصوصیت کی نشاندہی ہو جاتی ہے۔ افسانہ میں بھی الیاسف کی اس خصوصیت کو شدید ترین طنز کا نشانہ بنایا گیا ہے۔

"الیاسف کہ ان سب میں عقلمند تھا درآخر تک آدمی بنا رہا۔"

"اور الیاسف عقل کا پتلا تھا سمندر کے فاصلے پہ ایک ایک گڑھا کھودا اور نالی کھود کر اسے سمندر سے ملا دیا"

پورے افسانے میں الیاسف کی اس خصوصیت کی طرف اس کے اعمال کی وجہ سے بھی ذہن مبذول ہو جاتا ہے۔ جب بستی میں لوگ بندروں کی شکل میں بدلنے لگے تو الیاسف ہی وہ پہلا آدمی تھا جس نے اس عمل کا سبت کے دن مچھلیاں پکڑے جانے سے رشتہ قائم کیا۔

"الیاسف نے کہ ان سب سے عقلمند تھا۔۔۔ تعلق بغض سے کہا کہ اے لوگو ہمیں کچھ ہو گیا ہے آؤ ہم اس شخص سے رجوع کریں جو ہمیں سبت کے دن مچھلیاں پکڑنے سے منع کرتا ہے۔"

جب وہ آدمی انہیں ملا اور بستی کے بہت سے افراد بندروں میں تبدیل ہو گئے تو الیاسف کو اس بات کو سمجھنے میں ذرا بھی دیر نہیں لگی کہ یہ سب کسی غیبی عذاب کی وجہ سے ہوا ہے اور اس نے فوراً ایک conformist کی طرح قسم کھالی۔

تب الیاسف نے اپنے قرب پر نظر ڈالی اور [illegible]
معبود کی سوگند میں ان لوگوں میں سے پیدا ہوا ہوں اور
آدمی کی جون میں مروں گا۔

لیکن اس کے فوراً بعد ہی الیاسف کی عقلیت پسندی اسے مجبور کر دیتی ہے کہ جس میں تبدیل ہونے کا بستی کے افراد کے سبت کے دن سمندر سے مچھلیاں پکڑنے کے عمل سے رشتہ قائم کرنے کے بجائے وہ ایک خود ساختہ وجہ پیش کرتا ہے۔

اور اس نے کہا کہ الیاسف نفرت مت کر کہ نفرت سے
آدمی کی کایا بدل جاتی ہے۔

حالانکہ افسانے کے آغاز میں غائب راوی بستی کے افراد کی بندروں میں قلب ماہیت کی حکایت مندرجہ ذیل الفاظ میں کرتا ہے۔

"پھر یوں ہوا کہ ایک نے دوسرے کو خبر دی کہ اے
عزیز الیعذر بندر بن گیا ہے اس پر دوسرا زور
سے ہنسا اور اسے ٹھٹھا کیا اور وہ ہنستا ہی چلا گیا
حتیٰ کہ منہ اس کا سرخ پڑ گیا اور دانت نکل آئے اور چہرہ
کے عضلات کھنچتے چلے گئے اور وہ بندر بن گیا تب تیسرا
کمال حیرت ہوا اور اس کا منہ کھلا کا کھلا رہ گیا اور آنکھیں
اس کی حیرت سے پھیلتی چلی گئیں اور پھر وہ بندر بن گیا"

اس طرح افسانے میں اس کے بعد آنے والے اقتباس میں غائب راوی الیاسف اور اس کے ساتھیوں کو کبھی غصے سے مغلوب دکھاتا ہے اور ان جذبات کے مجسم ہونے والے اثرات دکھا کر ان کے بندر بن جانے کا ذکر کرتا ہے لیکن [illegible] اس بات کا صاف قائم نہیں کرتا کہ بستی کے افراد [illegible] ہونے کے سبب قلب ماہیت کے عذاب میں مبتلا [illegible] الیاسف اپنی عقلیت پسندی سے مجبور ہو کر بستی کے افراد کی قلب ماہیت کے المیہ کا سبب جذبات کو ٹھہراتا ہے۔

• [illegible] کا خیال آیا کہ نفرت کی شدت سے صورت

اسے کہ صبح ہو گئی تھی اس نے کہا کہ الیاسف نفرت مت
کر نفرت سے آدمی کی کایا بدل جاتی ہے اور الیاسف
نفرت سے کنارہ کیا۔

پورے افسانے میں الیاسف کا ambivalent رویہ سامنے آتا ہے وہ بار بار خدا کو یاد کرتا ہے اور ساتھ ہی اس عذاب کے اسباب کی منطقی توجیہ بھی دریافت کر لیتا ہے ایسا نہیں کہ الیاسف بات کا احساس نہیں ہے کہ وہ جس عذاب اور کرب سے گزر رہا ہے اس وجہ اس کا عیارانہ عمل ہے لیکن یہاں الیاسف ایک agnostic تیسری اہم خصوصیت یعنی evasiveness کی بنا پر اس بات کا کی سطح پر ابھرنے نہیں دیتا وہ بار بار اس عذاب کی اصل وجہ سے چشم پوشی اور مصنوعی اسباب وضع کر کے خود کو فریب دیتا رہتا ہے اور عذاب سے نجات کے لئے کوشاں رہتا ہے۔

اپنی منطقی تاویلوں کو بروئے کار لا کر الیاسف جس خود فریبی مبتلا ہو جاتا ہے وہ خود اس کو اپنی ہستی پر شک کرنے پر مجبور کر دیتی

اس نے فکرمند ہو کر کہا کہ اے معبود کیا میں اندر
بدل رہا ہوں تب اس نے اپنے باہر پر نظر کی اور اسے
گمان ہونے لگا کہ وہ چہرہ پھیل کر باہر آ رہی ہے
اس کے اعضا [illegible] اس کی جلد بدرنگ اور
[illegible] رہا جا رہا ہے۔ پھر اس نے مزید اپنے
آپ پر غور کیا اور اسے مزید وسوسوں نے گھیرا۔

اس طرح الیاسف کی ذات کا agnosticism اور اس کردار کی عقلیت پسندی اور evasiveness کھل کر سامنے آ جاتی ہے اور یہ خصوصیات الیاسف کو نفسیاتی الجھنوں میں مبتلا کر دیتی ہے یہی وہ فریب ہے اور دوسری طرف شک کی گرہ میں عقلیت پسندی [illegible] کرنے کی خصوصیت کو ابھارتا ہے ویسے اس عذاب کی اصل وجہ شعور میں ابھرتی ہے۔ لا شعوری طور پر افسانے کا اقتباس [illegible] کا اہم ترین حصہ ہے۔

الیاسف نے آنکھیں بند کر لیں اور جب الیاسف نے آنکھیں
بند کیں تو اس کا دھیان اندر کی طرف گیا اور اس نے جانا
کہ وہ کسی اندھیرے کنوئیں میں دھنستا چلا جا رہا ہے۔ اور
الیاسف نے درد کے ساتھ کہا کہ اے معبود میرے باہر
دوزخ ہے۔ اندھیرے کنوئیں میں دھنستے ہوئے ہم جنسوں
کی پیاری صورتوں نے اس کا تعاقب کیا اور گزری راتیں تعاقب
کرنے لگیں۔ الیاسف کو سبت کے دن ہم جنسوں کا مچھلیوں
کا شکار کرنا یاد آیا کہ اک بار تو مچھلیوں سے بھرا سمندر مچھلیوں
سے خالی ہونے لگا اور اس کی ہوس بڑھتی گئی اور انہوں
نے سبت کے دن بھی مچھلیوں کا شکار شروع کر دیا تب
اس شخص نے جو انہیں سبت کے دن مچھلیوں کے شکار سے
منع کرتا تھا کہا کہ رب کی سوگند جس نے سمندر کو گہرے
پانی والا بنایا اور گہرے پانیوں کی مچھلیوں کا امین ٹھہرایا
سمندر تمہارے دست ہوس سے پناہ مانگتا ہے اور
سبت کے دن مچھلیوں پر ظلم کرنے سے باز رہو کہ مبادا تم اپنی
جانوں پر ظلم کرنے والے قرار پاؤ۔ الیاسف نے کہا کہ معبود
کی سوگند میں مچھلیوں کا شکار نہیں کروں گا اور الیاسف عقل کا
پتلا تھا۔ سمندر سے فاصلے پر ایک گڑھا کھودا اور نالی کھود
کر اسے سمندر سے ملا دیا اور سبت کے دن مچھلیاں سطح
آب پر آئیں اور تیرتی ہوئی نالی کی راہ گڑھے پر نکل گئیں
اور سبت کے دوسرے دن الیاسف نے اس گڑھے سے
بہت سی مچھلیاں پکڑیں۔ وہ شخص جو سبت کے دن
مچھلیاں پکڑنے سے منع کرتا تھا۔ یہ دیکھ کر بولا
کہ تحقیق جس نے اللہ سے مکر کیا اللہ اس سے مکر کرے گا
اور بے شک اللہ زیادہ مکر کرنے والا ہے۔ اور الیاسف
یہ یاد کر کے پچھتایا اور وسوسہ کیا کہ وہ مکر میں گھر گیا ہے
اس گھڑی اسے اپنی پوری ہستی ایک مکر نظر آئی۔ تب وہ

کہ بارہ برس میں انکو پیدا کرنے والا تو نے مجھے پیدا
کیا جیسا پیدا کرنے کا حق ہے تو نے مجھے بہتر ترکیب
پر خلق کیا اور اپنی مثال پر بنایا۔ پس اے پیدا کرنے والے
کیا تو اب مجھ سے مکر کرے گا اور مجھے ذلیل بندر کے
اسلوب پر ڈھالے گا۔ اور الیاسف اپنے حال پر رویا
اس کے جانے پہچانے لفظ میں دراڑ پڑ گئی تھی اور سمندر کا پانی [illegible]
میں آ رہا تھا۔

افسانے کا مندرجہ بالا اقتباس ایسا موڑ ہے جہاں سے افسانے کا مزاج اور
آہنگ بالکل بدل جاتا ہے۔ اس اقتباس کے بعد الیاسف قلب ماہیت سے
بچنے کے لئے تمام تر [illegible] چھوڑ دیتا ہے۔ افسانے کا مطالعہ یہ ثابت کرتا ہے
کہ مندرجہ بالا اقتباس کے بعد الیاسف میں بحیثیت Agnostic کے جو
عصری صفات ہیں وہ ان سے خود کو بہت حد تک آزاد کرنے میں کامیاب ہو جاتا ہے

"الیاسف اپنے حال پر رویا اور بندروں سے منہ پھیر [illegible]
سے منہ موڑ کر جنگل کی سمت نکل گیا۔"

"پھر اس نے خود ہی جواب دیا کہ جب تک آدم اپنے آپ میں
ادھورا ہے کہ آدمی آدمی کے ساتھ بندھا ہوا ہے اور جو
جل میں ہے وہ ان کے ساتھ اٹھایا جائے گا؟"

"الیاسف نے اپنی ہستی کی آواز پر غور کیا اور اپنے باطن میں
الیاب کو یاد کیا کہ کیوں کر [illegible]
الیاسف اپنے باطن کی آواز [illegible]
اے معبود کیا میں بدل رہا ہوں؟"

ان اقتباسات میں الیاسف کے رویے کا اس سے پہلے کے رویے سے
موازنہ کریں تو بات سامنے آتی ہے کہ افسانے میں اس مقام پر الیاسف
[illegible] کی بجائے بحیثیت agnosticism
[illegible] اور [illegible] ambivalence [illegible]
سے خارج ہو گیا ہے الیاسف [illegible]
ہے جو اسے ایک عبرتناک کرب میں مبتلا رکھتا ہے [illegible]

agnosticism کے رویے سے پہلوتہی کرنے میں کامیاب ہو جاتا ہے اس لئے اس کو ایک عبرتناک وجود سے قلب ماہیت کے وسیلے سے نجات حاصل ہوتی ہے الیاسف بھی اپنے بندر کے لئے کافی حد تک تیار ہو جاتا ہے۔

"اور جو جن میں سے ہے ان کے ساتھ اٹھایا جائے گا اور جب اس نے یہ سوچا تو روح اس کی اندوہ سے بھر گئی۔"

اس افسانے میں نقطہ ہائے نظر کی آمیزش کی طرف دھیان نہیں دیا گیا ہے ایک نقطہ نظر راوی کا ہے لیکن افسانے کا بڑا حصہ گو غائب راوی کی آواز میں بیان کیا گیا ہے لیکن پھر بھی وہ ژینٹ کی اصطلاح میں الیاسف کے شعور سے منعکس ہوتا ہے۔ خاص طور پر وہ حصہ جس میں بستی کے افراد کی قلب ماہیت کا رشتہ جذبات کی شدت سے قائم کیا گیا ہے اس لئے اس حصے کو جو کہ صرف الیاسف کے کردار کی ایک خصوصیت کی نشاندہی کرتا ہے افسانے کا موضوع دریافت کرنے کے لئے کلیدی حیثیت دینا درست نہیں یہ حصہ نہ صرف الیاسف کی عقلیت پسندی کو عیاں کرتا ہے بلکہ اس کی شخصیت کی ایک اہم خصوصیت یعنی اصل مسئلے کو موخر کرنے کی کوشش یا [illegible] کی نشاندہی بھی کرتا ہے۔

آخری آدمی میں الیاسف کو بار بار یہ احساس ہوتا ہے کہ وہ بندر میں تبدیل ہو رہا ہے بستی کے دوسرے افراد تو بلا تکلف تبدیل ہو جاتے تھے لیکن الیاسف کا اپنی قلب ماہیت کا شعور اس کے وجود میں ایک کرب ناک احساس پیدا کر دیتا ہے اس طرح الیاسف کی سزا بستی کے دیگر افراد سے زیادہ عبرتناک ہو جاتی ہے۔ یہاں تک کہ جب الیاسف بندر میں تبدیل ہو جاتا ہے تب بھی فسادات سے بندر میں بدلنے کا احساس اور کرب ختم نہیں ہوتا۔

"جھیل کے کنارے بیٹھ کر اس نے پانی پیا۔۔۔ اسی اثنا میں وہ ہوتی ایسے پانی کو تکتے تکتے چونکا، یہ میں ہوں؟ اسے پانی میں اپنی صورت دکھائی دے رہی تھی اس کی چیخ نکل گئی اور الیاسف کو الیاسف کی چیخ نے آلیا۔۔۔ اور وہ بے تحاشہ بھاگا چلا جاتا تھا جیسے وہ جھیل اس کا تعاقب کر رہی ہے۔"

اس طرح انتظار حسین کا آخری آدمی مندرجہ ذیل موضوع کا اظہار کرتا ہے۔

۱۔ agnosticism سب سے سنگین گناہ ہے۔

۲۔ agnostic کی سزا سب سے عبرتناک ہوتی ہے۔

۳۔ اس عبرتناک سزا کے امکانات بھی agnosticism کے رویے میں مضمر ہوتے ہیں یعنی خود فریبی اور دوسرے یہ کہ الیاسف کے وجود کے کرب کو بڑھا دیتا ہے۔

گو افسانے کی تعیین قدر کے لئے ایک الگ مضمون درکار ہے جس میں اس افسانے کی تکنیک، اسلوب، موضوع وغیرہ کا تفصیلی جائزہ لیا جائے۔ مگر مندرجہ بالا تفہیم کے بعد یہ بات صاف ہو جاتی ہے کہ "آخری آدمی" میں مذہبی حکایت سے ماخوذ ایک موضوع کا بیان اور اس کی توسیع تو سامنے آتی ہے مگر اس کے باوجود افسانہ اس مقام پر نہیں پہنچتا جہاں ہم کسی وژن سے روشناس ہوں۔ انتظار حسین اس افسانے میں (Visionary) عارف نہیں بلکہ صرف ایک حاشیہ نویس معلوم ہوتے ہیں۔

بلقیس ظفیر الحسن

تم سمجھتے کیوں نہیں ــــ تم سے الگ ہونا
مرا مقصد نہیں
ہم الگ اک دوسرے سے کیسے ہو سکتے ہیں، جب
اک دوسرے کے واسطے ہی ہم بنے ہیں
میرا مقصد تم ہو، اور منزل تمہاری ــ میں
ہمیں اک دوجے بن کب چین آئے گا ــ مگر پہلے
مجھے خود کو تو پانے دو!
کہ اپنے آپ کو پانے بنا ــ میں تم کو ارپن کیا کروں گی
یہ تو سوچو ــ
تمہیں دینے کو میرے پاس میری ایک اپنی ذات
تو ہو!

یوں تو اسباب تن آسانی کے حاصل کب تھے
اس قدر سخت مگر اپنے مراحل کب تھے
کسی منظر میں نہ ابھرے، پس منظر ہی رہے
بھیڑ میں ہو کے بھی ہم بھیڑ میں شامل کب تھے
یوں بھی کوتاہ تھا وہ دست عطا، کیا دیتا
اور ہم بھی کسی انعام کے قابل کب تھے
ایک اک زخم سے دل کھول کے ملتے تھے کہ ہم
لذت درد پہ جاں دیتے تھے، بسمل کب تھے
ہائے اگلے وہ جنوں کیش و وفا پیشہ لوگ!
ان کو دیکھیں مری طرح مسائل کب تھے

غزلیں

صابر زاہد

ہوائیں آبدیدہ، بادبانِ زخم روشن ہے
ابھی دریا کے سینے پر نشانِ زخم روشن ہے
وہاں تک تیرگی میں روشنی معلوم ہوتی ہے
جہاں تک خوں بہا اور بیانِ زخم روشن ہے
اگر بینا ہو دیکھو کہکشانی شاہراہوں کو
اندھیروں کے سروں پر آسمانِ زخم روشن ہے
مہک کے ساتھ اک تازہ لہک آئے گی پھولوں سے
مرے باطن میں ایسا بوستانِ زخم روشن ہے
متاعِ فکر و فن سے کس قدر معمور ہے سینہ
جہانِ درد کے اندر اک جہانِ زخم روشن ہے
جھلک آئے گی اپنے خوں کی اک دن دستِ قاتل سے
اندھیری رات لب بستہ زبانِ زخم روشن ہے
غزل کی دھوپ روحِ عصر کا ہے آئینہ زاہد
اسی کے سوز سے یہ سائبانِ زخم روشن ہے

لہو کے سونے جزیرے میں رقصِ شب معلوم
بجھے شرار بھی روشن ہوں کیوں سبب معلوم
تمام عمر کسی سحرِ خوش گماں میں رہے
اب اپنا نام و نشاں ہے نہ کچھ نسب معلوم
وہ شعلہ شعلہ چراغوں کی بات کرتا تھا
ہوا حریف ہوا کتنی ہوا یہ اب معلوم
بجھاتی پیاس یہ ندی میں حوصلہ کب تھا
فراتِ جاں میں رہا کیوں میں تشنہ لب معلوم

قطعات تاریخ انتقال حضرت مولانا محمد احمد صاحبؒ نور اللہ مرقدہٗ

شمس الرحمٰن فاروقی

ندوۃ الواصلین، زبدۃ العارفین، بقیۃ السلف، محی السنت شیخ الشائخ حضرت مولانا شاہ محمد احمد صاحبؒ پرتاپ گڈھی کا انتقال ایسا سانحہ نہیں جسے دنیا آسانی سے بھلا سکے۔ حضرتؒ کی ذات با برکات سے ایک عالم نے فیض حاصل کیا۔ علم و فضل، تقویٰ، تعلق مع اللہ، پابندی سنت رسولؐ، انکسار و اخلاق، شعر و پند و موعظت، ان تمام چیزوں میں ان کا ثانی نہ تھا۔ حضرت کے مواعظ کی دو جلدیں "روح البیان" کے عنوان سے شایع ہو کر مقبول عام و خاص ہو چکی ہیں۔ یہ مواعظ جو ہمیشہ فی البدیہہ ارشاد فرمائے گئے، معرفت کی نکتہ رسی، حب رسولؐ و اسوۂ رسولؐ، ادبی لطف اور شریعت کی طرف رہنمائی کے نقطۂ نظر سے حضرت مولانا الشاہ اشرف علی صاحبؒ تھانوی کے مواعظ کی طرح کے، اور انھیں کے مانند پر تاثیر ہیں۔ مولانا کے کلام میں عشق کی سرشاری اور سرمستی، دردمندی اور سوز و دروں، توجہ الی اللہ اور مقامات وصول الی الحقیقت کے وہ رنگ ہیں جو حضرت شاہ نیازؒ بریلوی اور حضرت شاہ عبدالعلیم آسیؒ کی یاد دلاتے ہیں۔ فرق یہ ہے کہ حضرت مولانا محمد احمد صاحبؒ کے یہاں سادگی اور بے ساختگی کا انداز نہایت دلکش ہے۔ حضرت مولانا اپنے نام کے اعتبار سے احمد تخلص فرماتے تھے۔ آپ کا مجموعۂ کلام "فیضان محبت" اہل دل اور اہل نظر سے خراج عقیدت وصول کر چکا ہے۔

اکثر لوگوں کا کہنا ہے کہ حلم و علم، شفقت و کرم اور حاجت رسی و دردمندی کے اعتبار سے حضرت کو ثانی شاہ فضل رحمٰن گنج مراد آبادیؒ کہا جائے تو بجا ہے۔ حضرت شاہ فضل رحمٰن صاحبؒ کی طرح حضرت مولانا کے بھی معتقدین میں ہر مذہب و ملت کے لوگ شامل تھے۔ دعا یا تعویذ یا برکت کی غرض سے آنے والا کبھی مایوس نہ لوٹتا تھا۔ آپ کی مقبولیت اور محبوبیت کا اندازہ اس بات سے لگایا جا سکتا ہے کہ لوگوں کا متفقہ بیان ہے کہ آپ کے جنازے جیسا پرہجوم جنازہ الہ آباد میں دیکھنے میں نہیں آیا۔ امام شافعیؒ نے فرمایا ہے بیننا وبینکم الجنائز۔ حضرت مولانا محمد احمد صاحب قدس سرہٗ کا جنازہ امام کے اس قول کی مکمل تفسیر تھا۔

یوں تو حضرتؒ کے اخلاق کریمانہ کی وسعت کا یہ عالم تھا کہ ان کے پاس آنے جانے والے ہر شخص کو یہ گمان ہوتا تھا کہ حضرت میرے ساتھ خاص معاملہ فرماتے ہیں۔ لیکن مجھ حقیر ناکارہ کو شاید واقعی حضرت کے انفاس عالیہ میں کوئی خاص جگہ حاصل تھی۔ اس کی وجہ میری خصوصیت نہیں، بلکہ حضرتؒ میرے والد مرحوم جناب محمد خلیل الرحمٰن فاروقی کان اللہ لہٗ کو ہمیشہ اپنے مخلص احباب میں شمار فرماتے تھے۔ اسی محبت کی بنا پر میرے والد نے اپنے ایک بیٹے کا نام حضرت کے نام پر محمد احمد رکھا۔ اللہ کا لاکھ فضل و احسان ہے کہ محمد احمد سلمہٗ کے نام کی لاج رکھ لی گئی اور آج وہ مزاج پرسی، صلاح اور ہماری والدہ ماجدہ کی خدمت گذاری میں ہم سب سے آگے ہیں۔

قطعات تاریخ کے چند ٹوٹے پھوٹے اشعار مجھ ناکارہ پر تقصیر کی طرف سے ہمارے زمانے کی مقرب ترین ہستیوں میں سے ایک ہستی کو خراج عقیدت ہیں۔ مجھے تاریخ گوئی سے کوئی مس نہیں۔ یہ حضرت مولانا

…ہمارے بزرگوں کا تصرف ہے کہ یہ اشعار نظم ہو گئے اور دونوں مصاریع تاریخ میں قرآنی کلمات بھی آ گئے۔ الحمدللہ علی احسانہ۔ اب اشعار ملاحظہ ہوں۔

(۱)

قطعۂ تاریخ عیسوی

چوں آں عارف کامل جہاں مرد راہ حق
تہی کرد قالب را برامید لطف رب
زجنت پے تقدیم رضوان فرود آمد
پیام خدا آورد دادم ترا منصب
بیا اے محمد احمد اے شان رحمانی
تو ئی صدر آں مجلس در دنیت روز و شب
قدم زد بود رمجلس صدا از سردش آمد
نگاہ کن اندر دل الٰہی ایک تارتب

۱۹۹۱

(۲)

قطعۂ تاریخ ہجری

بس کہ شیخ المشائخ تھا ان کا لقب
ساری دنیا ہے ان کو عقیدت ملی
زندگی بھر لکھا سوز دل کا بیاں
زیست عشق نبیؐ ذکر رب شاعری
صورت فضل رحمٰن زمانے میں تھے
ان کو دیکھا شبیہ ولی دیکھ لی
سلسلہ بیان تھی راغبیہ مرشیہ
قلب نے جب صدا رجعی کی سنی
روح احمد بھی رب محمدؐ سے پھر
کہا نے یہ مژدہ اب تا دخلی جنتی

۱۴۱۲

شب

* شب خون کے شمارہ نمبر ۱۶۱ میں ضمیر الدین احمد کے ناول کا ایک تشنہ باب — اور پھر اس شمارے میں آپ کی طرف سے بہم پہنچائی موت کی خبر۔ ضمیر الدین احمد میرے محبوب کہانی کاروں میں تھا۔ مدتیں ہوئی پہلے پڑھی ہوئی اس کی کئی کہانیاں میرے حافظے میں تازہ ہیں ادھر حالیہ دنوں میں پاکستانی رسائل میری دسترس سے باہر ہیں پھر بھی اتنا تو کہوں گا ہی کہ اس کے یہاں جنس کا ایک توانا احساس تھا منفی سے مثبت کی طرف چھلانگ لگا دینے کا ایک واضح رویہ تھا جو اسے ہم عصر کہانی کاروں میں ممتاز کرتا تھا

ہاوڑہ — احمد سلیم

شب خون شمارہ نمبر ۱۶۲ اچھا معیاری شمارہ ہے۔ مضامین اقبال متین کا افسانہ "چھت" اور شعری حصہ خوب لگا۔ جاذب قریشی کا مضمون "چراغ نیم شب" سلیم احمد کی شاعری کا بھرپور مطالعہ فراہم کرتا ہے۔ کثیر تعداد میں ان کے اشعار شامل مضمون ہیں جن سے ان کی شاعری کو سمجھنے میں خاصی مدد ملتی ہے۔ چند مقبول و معروف شعروں کے علاوہ ان کا درج ذیل شعر بھی اعلیٰ پائے کا ہے

کہ جیسے روشنیاں روشنی میں گم ہو جائیں
اسی طرح تجھے اک دن میں بھول جاؤں گا

اس شمارے کے LEADING مضمون "بارت نے کیا کہا؟" میں بارت سے منسوب عبارت WRITING WRITES NOT AUTH کا اردو ترجمہ "ادب لکھتا ہے ادیب نہیں" کر کے نارنگ صاحب نے کوئی غلطی نہیں کی ہے، پھر اس عبارت کی مزید توضیح بھی معقول توجیہات پر مبنی ہے۔

سیتا مڑھی — تاج ہاشمی

شب خون شمارہ نمبر ۱۶۲ میں "لکھتی ہے خلق خدا" کے تحت جناب صدیق عالم کا خط قابل اعتراض ہے جناب محمود ہاشمی نے اپنے افسانے بعنوان (شب خون شمارہ نمبر ۱۵۸) کے شروع میں کارل گستاو یونگ کے اقتباس کا انگریزی ترجمہ دیا ہے جو نہ صرف افسانے سے تعلق رکھتا ہے بلکہ مصنف کے شائل کی انفرادیت کی بھی ترجمانی کرتا ہے۔ جناب صدیق عالم نے اسے احساس کمتری سے عبارت کیا ہے۔ اگر یہ واقعی احساس کمتری ہے تو ورڈز ورتھ، شیلی، کیٹس، ٹینی سن، ایلیٹ، اسٹیفن، سپنڈر وغیرہ بھی اس کے شکار ہیں۔ ایلیٹ نے اپنی ایک نظم میں ایک سطر ایسی لکھی ہے جو کم از کم ہم ہندوستانیوں کے لیے محتاج تعارف نہیں وہ ہے "شانتی شانتی شانتی" یہ احساس کمتری نہیں بلکہ زبان اور ادب میں وسعت پیدا کرنا ہے

جناب صدیق عالم نے کارل گستاو یونگ کی زبان کو Swiss کہا ہے جو صریحاً غلط ہے Switzerland کے باشندوں کو Swiss ضرور کہتے ہیں لیکن ان کی زبان کو نہیں یہ وہی بات ہوئی کہ پاکستان کی زبان کو پاکستانی کہیں یا بنگلا دیش کی زبان کو بنگلا دیشی کہیں۔ Switzerland میں بولی جانے والی زبانیں جرمن، فرانسیسی، اطالوی اور رومنش ہیں اور کارل گستاو یونگ جرمن زبان میں لکھتے تھے جو وہاں کی ۷۰ فیصد آبادی کی زبان ہے۔

آخر میں جناب صدیق عالم صاحب نے تیسری غلطی اس وقت کی جب "نیا بازار" کو New Market کا ترجمہ سمجھا اور یہ نتیجہ اخذ کر بیٹھے کہ شاید مصنف اپنے آئندہ افسانے میں Salt Lake کا ترجمہ "نمک سا جھیل" یا "نمکین جھیل" کریں گے۔ اسم معرفہ کا ترجمہ اس طرح نہیں کیا جاتا تو شاید Shakespeare کا ترجمہ شیخ پیر اور Geoffrey Chaucer کا جیفری چوسر ہوتا۔

کلکتہ — خالد جمال صدیقی

● "شب خون" شمارہ نمبر ۱۶۲ میں نارنگ صاحب کا مضمون پڑھ کر ذہن کے دریچے کھلتے ہیں اور بہت سے مفروضے لیکن مبہم امور واضح ہوتے ہیں میں نے نارنگ صاحب سے ان کے ۱۹۷۹ء کے قیام سری نگر کے دوران ادبیات پر کئی لکچر سنے تھے۔ شب خون میں شایع مضمون کو استاد کا لکچر سمجھ کر استفادہ کیا جاذب قریشی کا مضمون پڑھ کر سلیم احمد کی ذات اور شاعری ایک ایسے آئینے

کی طرح دکھائی دینے لگی تھیں قاری نہ صرف اپنا چہرہ دیکھ سکتا ہے بلکہ پس منظر کو بھی بخوبی پہچان سکتا ہے۔ سلیم احمد کے اشعار پڑھ کر زلزلے جیسی اور تیز رفتاری کی ملی جلی کیفیت پیدا ہو جاتی ہے۔ جناب قریشی صاحب مبارکباد کے مستحق ہیں کہ انھوں نے ایسا پر مغز اور بصیرت افروز مضمون لکھ کر سلیم احمد اور ان کی شاعری کے تئیں اپنا حق ادا کیا۔ نئے ذہن کی تشکیل نو کے سلسلے میں حسن اقبال کے مضمون میں اگرچہ کئی امور وضاحت طلب ہیں پھر بھی اسکو ایک انقلابی تحریر کہا جا سکتا ہے۔ حسن اقبال پرانی عمارت منہدم کر کے نئی عمارت تعمیر کرنے کے بجائے نئی بنیادوں پر نئی عمارت تعمیر کرنا چاہتے ہیں لیکن مضمون پڑھ کر ان کا دعویٰ غلط ثابت ہوتا ہے۔ اگرچہ انھوں نے فیل بنا کر بحور و اوزان کی ترتیب دی ہے لیکن تمام مواد بہر حال روایتی عروض سے حاصل کر لیا ہے۔ مروجہ ارکان کو دائرہ منفسلہ نام دینا کوئی بڑی بات نہیں ہے۔ اگرچہ دائرہ مؤتلفہ بن مستفاعلن برآمد ہوتا ہے تو وہ اسے استعمال کیوں نہیں کر سکے۔ وجہ ظاہر ہے کہ وہ روایتی عروض سے انحراف نہیں کر سکتے ہیں۔ سائنسی اور معروضی چیزوں کو جزوی طور پر قبول نہیں کیا جا سکتا ہے۔ افسانوں میں اقبال متین کا "جست" قاری کے ذہن کو قدم قدم پر نئے جہانوں کی سیر کراتا ہے۔ تمثیلیاتی اور علامتی نظام بہت خوب ہے مجھے لگے ایک دائمی تاثر چھوڑنے میں کامیاب ہو گئے ہیں حصہ نظم میں شہریار کی نظمیں سادہ اور عام فہم ہونے کے باوجود معنی کے سمندر سموئے ہوئے ہیں شہریار غزل میں یکتائے روزگار ہیں نظم کے میدان میں اتنے باکمال ہیں اس کا بھی اندازہ ہوا۔ بلراج کومل، ساجدہ زیدی، علی ظہیر، شاہد عزیز وغیرہ کی نظمیں اور سہیل احمد، عالم خورشید وغیرہ کی غزلیں بھی اچھی ہیں پروین راجہ کی نظمیں بہت خوب ہیں شمس الرحمٰن فاروقی صاحب اور ارشاد حیدر صاحب کی کمی بری طرح کھلتی ہے

نذیر آزاد
سری نگر

● شب خون شمارہ نمبر ۱۹۶ میں ۲۶ نام نظر آتے ہیں۔ کوئی نام افتخار جالب ۔ ۔ ۔ ۔ پرکاش فکری وغیرہ کی سطح تک نہیں پہنچ سکا۔ اگر موصوف سے پوچھا جائے کہ کوئی نام میر، غالب، اقبال وغیرہ کی سطح تک نہیں پہنچ سکا تو بغلیں جھانکنے لگیں گے اردو ادب سے یہ گروہ بندی کی رسم کب ختم ہو گی؟ موصوف کے گنوائے ہوئے ناموں کے بعد چند دستا سے چند نام آتے ہیں جنہیں سے کئی لوگ ان ناموں کے درج کردہ ناموں سے اچھا ادب پیش کر رہے ہیں۔ ان کے بعد بھی ایک نئی نسل تیار ہو چکی ہے اب ہے لہٰذا ہمیں مایوس نہیں ہونا چاہیے

یوسف سعید
گیا

● شب خون شمارہ ۱۶۲ کا سرورق بہت ہی خوبصورت ہے۔ سوزن ابن سلیمان کے، وضعیات کے دنیا میں سارتر کا حمایتی ہو گیا ہے "بات نے کیا کہا" پسند آیا۔ شہریار اپنی نظموں میں وہ عجیب سماں باندھ دیتے کہ قاری سوچنے پر مجبور ہو جاتا ہے۔ بلراج کومل، ساجدہ زیدی، علی ظہیر، قمر احسن، بسنت پربار اور ساز زینک کی نظمیں بے حد اچھی لگیں۔ غزلوں میں احمد زیدی، رشید امکان، عالم خورشید، شاہد کلیم اور خورشید طلب نے متا افسانوں میں محسن خان اور انور خان نے متاثر کیا اور اقبال متین نے تو سب سے زیادہ متاثر کیا ان کا یہ جملہ کہ "وہ شرمندہ ہے، تو ہنستا کیوں ہے ہنس سکتا ہے تو شرمندگی کیسی؟" نے مجھے بہت متاثر کیا۔

سلیم احمد کی شاعری واقعی انفرادی حیثیت و مقام رکھتی ہے ان کے اشعار مجھے اس قدر پسند آئے کہ میں نے انھیں نہ جانے کتنی بار پڑھا اور شاید آئندہ بھی بار بار پڑھتا رہوں۔ حسن اقبال نے تو اتنے سبق پڑھا ہیں کہ مجھے سب کے سب یاد کرنے پڑے ایسے مضامین کی مجھ جیسے طالب کو ضرورت بھی تھی۔

آخری بات یہ کہ میں اردو ادب کے لوگوں سے التجا کروں گا کہ آپ جھگڑوں کو چھوڑ کر اچھی باتوں کی طرف راغب ہوں اور اچھی چیزیں اردو میں یوں بھی اچھی چیزیں کم لکھی جا رہی ہیں آپ اس کی رفتار کو زبانوں کے برابر لائیں تاکہ ہم سینہ تان کر ان سے آنکھیں ملا سکیں ورنہ صرف ڈنکے بجانے سے کچھ حاصل نہ ہوگا ہاں یہ اور بات ہے کہ دکان تو ہو جائیگی زمانہ ست ہو جائیگا اور ہم آپ کاہل رہ جائیں گے۔

شہاب اختر تنہا
جھریا

● شمارہ نمبر ۱۲۳ میں شمس الرحمٰن فاروقی کی غزلیں بہت عمدہ ہیں بار بار پڑھ کر لطف اٹھاتا رہا دیسے میں بہ حیثیت شاعر ان کا مداح نہیں ہوں لیکن ان غزلوں کی تعریف نہ کرنا کفر ہے۔ یا میں ان کے قریب پہنچا ہوں یا وہ میرے قریب آ گئے ہیں کچھ تو ہے۔ اور یہی کچھ تو قاری اور فنکار کے درمیان صرف ارتباط ذہنی ہی نہیں کبھی کبھی اتصال قلبی کا وسیلہ بن جاتا ہے میں ان کی غزلوں کے ساتھ انہیں سرحدوں کو چھو آیا ہوں۔

دوسری اہم بات جو عرض کرنی ہے وہ یہ ہے کہ صفحہ ۴۲ پر میری تیسری غزل کا مقطع اصل میں یوں ہے۔

پھر بھی پھٹنے کو ہے اقبال متین
خندک شالوں پہ بستر لے جا

"شالوں" کے بجائے "خوابوں" چھپا ہے۔ تصحیح کر دیں کیا یہ تبدیلیاں کاتب صاحب کی مرہون منت ہیں آخری پانچویں غزل کے پانچویں شعر میں "رعشے" کے بجائے "رشتے" چھپ گیا ہے "میرے ہاتھوں میں رعشہ ہے اور یہ شعر اسی مناسبت سے ہے۔

تذکیر و تانیث کے بارے میں شمس الرحمٰن فاروقی کا مضمون اور غالب کی غزل پر حنفی صاحب کا مضمون اہم ہیں ان کو مکرر پڑھوں گا تا کہ استفادہ کر سکوں مجید امجد کی نظم توسیع شہر اچھی ہے لیکن انور سدید جب تجزیہ کرتے ہیں تو شاید اپنے ذہن میں تخلیق سے متعلق اور غیر متعلق محاسن کی کھتیاونی کر لیتے ہیں اور فن پارہ درمیان سے ہٹ کر شاعر، ادیب یا فنکار کو اپنی جگہ دیدیتا ہے جن میں انور سدید کی ذاتی رقابتیں ہیں پھر تو قصیدہ خوانی کی فضا بن جاتی ہے یہ تجزیہ بھی اسی خود ساختہ بدعت کا شکار ہوا ہے۔

منیر الدین احمد کو پڑھ رہا ہوں اور لطف اٹھا رہا ہوں سلیم آغا قزلباش کا افسانہ "پتلیاں" خوب ہے بہت پہلے اوراق میں چھپ چکا ہے میں فکشن کی انتھالوجی تناظر میں اسے "اوراق" کے حوالے سے منتخب کر چکا ہوں اب شب خون کا حوالہ بھی شامل کر لوں گا آپ اس معاملہ میں وزیر آغا سے زیادہ وسیع النظری کا ثبوت دیتے ہیں کہ پاکستان میں چھپی ہوئی تخلیقات شب خون میں شامل کر لیتے ہیں میں بھی اس کے حق میں ہوں کہ پڑھنے والوں کا حلقہ تقریباً مختلف ہوتا ہے اور پھر اوراق کتنے ہاتھوں تک ہندوستان میں پہنچ سکتا ہے منظر الزماں خاں جانے کب اپنے افسانوں کو اس کالا بیت سے نکال سکیں جو ذوق مطالعہ اور باشوق مطالعہ پر بھی گراں گزرتی ہے اور افسانہ چیستاں بن کر رہ جاتا ہے اس پر مستزاد ان کی زبان۔ حیرت ہے کہ آپ زبان کی بے شمار غلطیوں کو بھی بغیر تنبیہ کے نام پر قبول کر لیتے ہیں۔

کچھ باتیں ادھر ادھر سے کانوں تک آئی تھیں کہ "شب خون" کی زندگی کے اب لالے پڑے ہیں۔ اشاعت میں لمبے لمبے وقفے اسے ثابت بھی کر رہے تھے لیکن اب یہ وسوسہ جاتا رہا۔

نظام آباد — اقبال متین

● تازہ شمارہ بھی بے حد جاندار، متنوع اور معیاری ہے سب سے پہلے فاروقی صاحب کا مضمون پڑھا۔ تذکیر و تانیث کے مسئلے پر اس چھوٹے سے مضمون میں فاروقی صاحب نے بہت کچھ سمو دیا ہے۔ دوسرا کوئی لکھتا تو شاید دس بارہ صفحات میں بھی اتنی صفائی اور دلائل کے ساتھ نفس مضمون کو آئینہ نہ کر پاتا۔ مضمون کی سب سے بڑی خوبی اس کا استدلال، منطقی اور تجزیاتی طرز اظہار ہے اور یہ خوبی فاروقی صاحب کے ساتھ بلاشبہ مخصوص ہو کر رہ گئی ہے۔

"ضرورت شعری کی مجبوری" اور اہل زبان۔ ان دو مفروضوں کو فاروقی صاحب نے جس منطقی طریقے سے (لیکن دلائل کے ساتھ) منہدم کیا ہے اسکی داد دیئے بغیر کوئی چارہ نہیں۔ یقیناً دوسرے حضرات بھی اس مضمون کی داد دیں گے کم سے کم لفظوں میں بڑی سے بڑی بات کو کامیابی کے ساتھ سمیٹ لینا فاروقی صاحب کا ہی خاصہ ہے

"حال حال" یعنی تیز تیز کا یہ معاملہ ہے کہ مشرقی اتر پردیش کے اضلاع میں آج بھی لوگ عام بول چال میں (دیہاتی زبان میں) حالی حالی چلنا یا حالی حالی آنا بولتے ہیں۔ میں چونکہ ادھر کا رہنے والا ہوں اس لئے اس کے استعمال اور معنی سے واقف ہوں لہٰذا فاروقی صاحب نے "حال حال" کے جو معنی لگائے ہیں وہ اپنی جگہ درست ہے۔

اس شمارے کے مشمولات کی دیگر چیزیں قابل مطالعہ اور غور و فکر کی دعوت دیتی ہے۔ صلاح الدین محمود کی نظمیں آہنگ اور اسلوب میں تازگی لئے

تحریر کے سبب اچھی لگیں۔ اس مرتبہ تبصرو کی نشست خالی تو نہیں ہے لیکن یہ باب جس طرح فاروقی صاحب اور ارشاد حیدر کے ناموں سے وابستہ ہو کر رہ گیا ہے ان کے بعد کسی دوسرے کا تبصرہ آتا بھی ہے تو خالی پن کا احساس ہوتا ہے یوں لگتا ہے جیسے اس باب سے کچھ حاصل ہی نہیں ہوا۔ اس کا یہ ہرگز مطلب نہیں کہ دوسروں کے تبصرے بس یوں ہی سے ہوتے ہیں۔ بے شک ان میں کام کی باتیں ہوتی ہیں اکثر بیشتر کتاب کے ساتھ انصاف بھی کرتے ہیں لیکن بس وہی کہ مولوی مدن والی بات نہیں ہوتی اور ہم اس کو تلاش کرتے ہیں۔

کلکتہ — فاروقی شفیق

● ایسا شاندار شمارہ نکالنے پر مبارکباد قبول کریں۔ بڑی تعداد میں غزلیں، نظمیں، افسانے اور تفہیم اشعار پڑھنے کے بعد افتخار کا ملال جاتا رہا۔ تذکیر و تانیث کے حوالے سے فاروقی صاحب کے فکر انگیز مضمون کے بارے میں عرض ہے کہ۔۔

(ا) پنڈت کیفی نے دیوان ذوق کی شہادت کے باوجود کہ قلم مذکر ہے، اس کو پہلے ظفر، رشک اور جلال کے اشعار کی سند دے کر مونث قرار دیا ہے بعد میں اپنی طرف سے دلائل کا اضافہ بھی کیا ہے لیکن آج عام طور پر قلم کو مذکر ہی مانا جاتا ہے کیا ہم یہ سمجھ لیں کہ اساتذہ کی رائے کے برخلاف جمہور اس کی تذکیر کے حق میں ہیں اور فرہنگ آصفیہ اور سرمایۂ زبان اردو کے "مختلف فیہ" فیصلے کو مسترد کرتے ہیں ؎ا

(ب) تیغ عیدہ کے حوالے سے فاروقی صاحب نے نہ صرف پنڈت کیفی کی بحث اور قربت قبول والی دلیل کی حمایت کی ہے بلکہ اس کی مزید تشریح کر کے معاملے کو سلجھا دیا ہے۔

(ج) کرخت، رعب دار وغیرہ الفاظ کے ضمن میں ہم باری باری اتابکاری یہ بہت سے الفاظ فہرست میں پیش کر کے محمد خالد صاحب کے ساتھ ساتھ احسان دانش، جلال اور پنڈت کیفی کے دیرینہ سوالات کا بہت ہی موثر جواب دیا گیا ہے۔

(د) محمد خالد نے تذکیر کی فوقیت کا اصول بھی پنڈت کیفی سے لیا ہے کیفی کے مطابق مرد کی سبقت عورت پر ہے کیونکہ مونث کی ساخت مشتق ہوتی ہے۔ دراصل خالد صاحب کی پوری بحث پنڈت کیفی کے گرد طواف کرتی ہے۔ اردو کے لیے تذکیر و تانیث کے قاعدے مقرر کرتے ہوئے خالد صاحب بھول جاتے ہیں کہ زبان قاعدوں اور اصولوں سے نہیں بلکہ استعمال عام سے نکھرتی اور سنورتی ہے۔ وضع کردہ قاعدوں کا وہی حشر ہوتا ہے جو پنڈت کیفی کے الفاظ "تائید" اور "مورد" وغیرہ کا ہوا تھا۔

(ہ) شکر ہے کہ فاروقی صاحب نے کشمیریوں کو بھی اردو کے "اہل زبان" کے زمرے میں شامل کیا ہے۔ اردو کا یہ ابھرتا ہوا مرکز آج تک "ہاتو" اور "سا" جیسے اہانت آمیز القابات تلے دبا ہوا ہے۔ "ہم تو" تو خیر سیاسی شعبدہ بازی کا دیا ہوا اعزاز تھا لیکن "اسادو" سید انشا جیسے عالم نے دیا ہے۔۔

عنبر بہرائچی کا مضمون دلچسپ ہے اس سے سنسکرت کی شعریات کی تفہیم میں مدد ملتی ہے اس سلسلے کے باقی مضامین کا شدت کے ساتھ انتظار رہے گا۔

شرح غالب کے حوالے سے شان الحق حقی سے دوسرے شعر میں ذرا سہو ہوا ہے یہاں پر لفظ "حسرت" گلدستے کے لئے نہیں بلکہ بزم خیال میں دیے کے محرک کے طور پر استعمال ہوا ہے گلدستہ حسرت کا نہیں بلکہ نگاہ کا ہے البتہ حقی صاحب سے اس بات پر اتفاق ہے کہ بزم خیال شاعری کی نہیں محبوب کی بزم ہے۔ اسے خالق کائنات کی بزم خیال بھی مراد لے سکتے ہیں۔ جیسا کہ غالب نے بہت سی جگہوں پر اس مضمون کو باندھا ہے۔ مجید امجد کی نظم "توسیع شہر" کے ضمن میں عرض ہے کہ یہ ضروری نہیں کہ "اشجار" کو صرف درخت ہی مانا جائے۔ کیا "شجر" "صحت مند سوچ" کی علامت نہیں ہے یا کیا یہ زندگی کی علامت نہیں جیسا کہ انور سدید نے اس کی تشریح کی ہے؟

حصہ نظم میں عمیق حنفی اور صلاح الدین محمود کی نظمیں لفظاً و معنیً کا ایک جہان طلسم تازہ ہیں۔ ناصر شہزاد کی کلاسیکی رنگ کی غزلیں بہت خوب ہیں یہ شعر ان غزلوں کا لسانی تعارف ہے ؎

انگ سے ڈھنگ تک مختلف ہیں — ہم کو اردو سمجھ لو کہ بھاشا

؎ا جی ہاں، میرا تو یہی خیال ہے کہ جہاں تک "قلم" (یعنی آلۂ تحریر) کا تعلق ہے اب وہ مذکر ہے۔ ہاں وہ "قلم" جو پودوں یا درختوں میں لگتی ہے وہ ہمارے زمانے میں اب بھی مونث ہے (شمس الرحمن فاروقی)

۱

البتہ ان کی دوسری غزل میں "شاخچیں" اور "بیچ" کو وزن کی مجبوری سمجھ کر نظر انداز کیا جا سکتا ہے۔ شمس الرحمٰن فاروقی کی غزلوں میں صحیح معنوں میں جگر کی آگ بیان بن گئی ہے۔ ان غزلوں کا ہر شعر صوتی اور معنیاتی لحاظ سے ایک بحرِ بے کراں ہے۔ ان غزلوں میں فاروقی صاحب کی نمایاں ساز شخصیت آئینہ ہو جاتی ہے۔ شمشیر کی میزان، خاکِ مہ و سال، مٹی کی کمائی، رسوائی کی پھلواری کیا بات ہے، ردائے صحرا، ریگِ رواں، دشتِ شورہ غضب کی تراکیب ہیں۔

حامدی کاشمیری کی نظموں میں ایک معنوی تسلسل ہے یہ تقلیل الجنس، خوف، تشکیک اور بے بسی کے ماحول میں ایک حساس دل میں پیدا امید و بیم کی کیفیت کی بھرپور عکاسی کرتی ہے۔ نظم نمبر ۳ میں بارش کے قطرے کہیں خون کی بوندیں تو نہیں جو نظم نمبر ۶ میں بادل کے تاریک سمندر کا روپ دھارتی ہیں؟ ان نظموں کا مکالماتی اسلوب ان کے حسن میں اضافہ کرتا ہے یہ ایسے آئینے ہیں جن میں اس فضا کا پروردہ شخص اپنے پس منظر کو [illegible] منعکس کر سکتا ہے۔ حامدی صاحب مبارکباد کے مستحق ہیں۔ اقبال متین کی پہلی غزل کے آخری شعر کا قافیہ کھٹکتا ہے۔ مطلع کے مصرع اول کی "ش" آواز "س" کی قریب المخرج ہے جب کہ آخری شعر کی "ع" مختلف ہے۔ صوتی قافیہ بھی اگر مان لیا جائے تو وہ بھی ان ہی دو شعروں میں ہے باقی اشعار میں قافیہ موزوں ہے۔

ساحل احمد کی غزلیں اچھی ہیں۔ چنگیز اور انگریز بہت خوب استعارے ہیں۔ شاہد میر کی نظم وقار اور تمکنت کے ساتھ ارتقائی منزلیں طے کرتے ہوئے اپنے منطقی انجام پر پہنچ جاتی ہے۔

حسنہ افسانہ میں ایمی مالوف کے افسانے کا ترجمہ بہت ہی کامیاب ہے اور ترجمہ [illegible] سے زیادہ طبع زاد معلوم ہوتا ہے۔ شخصی زیور پڑھتے پڑھتے جب ذہن [illegible] سے مس ہوتا ہے تو کام و دہن پراسرار لذتوں اور رعنائیوں سے سرشار ہوتے ہیں اور زندگی کی یہ ایک صداقتیں بڑی مقدس سطح پر ابھر آتی ہیں۔ منیرالدین احمد کا افسانہ اس [illegible] کی بازگشت ہے جو [illegible] میں بلند ہوئی تھی اور جو کلدیپ سنگھ جیسے کتنے ہی افسانوں کے دلوں میں ہیجان پیدا کر دیتی ہے۔ مظہر الزماں خان کا افسانہ عصرِ حاضر کی پرتشدد فضا کا تمثال وار آئینہ ہے۔ گھر کے شریر افراد کا پانی کی نکاسی کے لئے نیا راستہ بنانا، بگری نیند کی منافقی، سیہ چہرہ بچہ، انگلیوں کا بندوق بنا کر اپنے ہی جسم میں گھونپنا پیوست کرنا، کلہاڑی کے پھل میں لکڑی کا دستہ لگنا اور مرغ کا اپنے ہی بچوں پر حملہ کرنا دراصل اس مکروہ سیاسی کھیل کی تصویر ہے جس نے نہ صرف برصغیر بلکہ پوری دنیا کو لپیٹ میں لیا ہے۔ کہتی ہے خلقِ خدا ایک خوشنما گلدستہ ہے تبصرہ بھی اچھا ہے۔

کوئل پلوامہ (کشمیر) نذیر آزاد

● اس بار شب خون دیکھتے ہی دل مسرت سے باغ باغ ہو گیا اس کا مطلب کہ شمس الرحمٰن فاروقی صاحب خدا کے فضل و کرم سے بالکل اچھے ہیں آپریشن ہونے کی خبر سن کر میرے دل تلے سے زمین ہی نکل گئی تھی۔ خدا انہیں صحت و سلامتی کے ساتھ قائم رکھے اردو کی آبرو ہیں وہ تم رہو زندہ و جاوداں۔ آمین۔ بس دعائیں کرتے رہے ان کے لئے کہ اس کے سوا بس میں ہمارے ہے بھی کیا۔ ان کی غزلوں کی بابت کچھ نہیں کہوں گی۔ کیوں کہ جو تعریف کی تو "شاہ کی مدح سرائی" یعنی چاپلوسی (بمبئی کی زبان میں "کیا مسکا مار رہی ہے!") اور تنقید؟ توبہ توبہ ... یہ تاب یہ مجال ... ویسے بھی آجکل بڑی جھلاہٹ کے موڈ میں ہوں (شاید اپنی نظموں پر دوسروں کی رائے پڑھ کر دماغ ٹھکانے آ گیا ہے) پھر بھی یہ پوچھے بغیر رہا نہیں جا رہا کہ سواد جاں کو مرے آب زر سے ملی کیوں ہے؟ ضرورتِ شعری سے قطع نظر یہ جاننا چاہتی ہوں کہ "آب"[۱] کو مونث لکھ سکتے ہیں کیا! — اور گریۂ مسکیں والا شعر۔ ایسے خوں خوار پنجوں والی بلی کو گریۂ مسکین کیوں کہتے ہیں لوگ یہ بات میری سمجھ میں کبھی نہیں آئی ان کی پانچویں غزل بہت اچھی لگی۔ مجھے بھی ایک گھلاوٹ ہے اشعار میں دھیمی دھیمی سی آنچ۔ اگرچہ سلگنے جیسی اچھی ہی نہیں بہت اچھی غزل ہے۔ باقی سب کچھ اچھا ہی ہے کہا نہ بڑے جھلاہٹ کے موڈ میں ہوں!)

دلی بلقیس حسن

۱۔ "آب" بمعنی چمک مونث ہے۔ "پانی" کے معنی میں مذکر ہے۔

دانت ترے دیکھتے ہی ہو گیا تھا ہیچ شہید
ہائے کیا ان موتیوں میں آب ہے شمشیر کی

غزلوں کی پسندیدگی کا شکریہ (شمس الرحمٰن فاروقی)

● مدھیہ پردیش حکومت کا "اقبال سمان" انعام اس سال اردو کے مشہور شاعر جناب **مجروح سلطان پوری** کو ملا ہے۔

● یو پی اردو اکیڈمی کی طرف سے اس سال پندرہ ہزار روپے کا "مولانا ابوالکلام آزاد انعام" جناب **علی سردار جعفری** کو دیا گیا ہے۔ اس کے علاوہ جناب **گیان چند جین** کو ان کی مجموعی ادبی خدمات کے اعتراف میں دس ہزار روپے کا انعام دیا گیا تھا لیکن جناب گیان چند جین صاحب نے اپنا انعام واپس کر دیا ہے۔

● دہلی اردو اکیڈمی کی جانب سے تحقیق کے لئے جناب **رشید حسن خاں** کو مبلغ پچیس ہزار روپے کا انعام دیا گیا ہے۔

● اس سال کا "حالی ایوارڈ" جس کی مالیت تیس ہزار روپیہ ہے مشہور محقق جناب **مالک رام** کو ملا ہے۔

● مدھیہ پردیش اردو اکیڈمی کی جانب سے جناب **اقبال مجید** کو گیارہ ہزار روپے کا انعام دیا گیا ہے۔

ہم مندرجہ بالا تمام انعام یافتگان کو مبارکباد پیش کرتے ہیں۔

● الہ آباد کے مشہور طبیب اور شاعر **حمدون عثمانی** کو موت نے ہم سے چھین لیا۔ مرحوم کچھ دنوں تک یونانی کالج الہ آباد سے منسلک رہے لیکن جلد ہی مستعفی ہو کر مطب کا پیشہ اختیار کیا اور بعد میں اس پیشے کو بھی ترک کر چکے تھے اور ان دنوں اپنے مجموعۂ کلام "بین بین" کی اشاعت کے سلسلے میں مصروف تھے۔ ہمیں افسوس ہے کہ ان کا یہ مجموعۂ کلام ان کی زندگی میں شائع نہ ہو سکا۔ ادارہ مرحوم کے غم میں سوگوار ہے۔

● **شکوہ محسن مرزا** کنکشن کے نوجوان ادیب ہیں۔

● **عبدالعلیم** مرحوم کا بیٹا ان کے انتقال کے بعد ان کے کاتب میں ملا ہیں۔ یہ نسلا عابد سہیل صاحب کے توسط سے موصول ہوا۔

● **علی ظہیر** کی طویل نظم "دوسرا قدم" کتابی شکل میں حال ہی میں شائع ہوئی ہے۔

● **محمد علوی** کا نیا مجموعۂ کلام "چوتھا آسمان" چھپ کر منظر عام پر آ چکا ہے۔

جیسا کہ ہم پہلے کہہ چکے ہیں، دوسری اصناف کے ساتھ ناول کی نہیں بنتی۔ ناول اور دوسرے اصناف کے درمیان باہمی حدود اور تکمیلیت کی بنا پر کسی ہم آہنگی کی بات نہیں ہو سکتی۔ ناول تو دوسرے اصناف کی پیروڈی کرتا ہے (اور یہ پیروڈی بطور خاص اسی بنا پر ہوتی ہے کہ دوسرے اصناف کا بطور صنف کیا کردار ہے) ناول تو دوسرے اصناف کی رسمیاتی رنگ، زبان اور ہیئت کا بھانڈا پھوڑتا ہے۔ بعض اصناف کو تو ناول نکال باہر کرتا ہے اور بعض کو اپنے اندر سمو لیتا ہے اور اس طرح ان کی تعمیر نو کرتا ہے اور ان کے بعض پہلوؤں کو اپنے ڈھنگ سے دوبارہ واضح کرتا ہے۔ بعض اوقات ادب کے مورخین اس صورت حال میں ادبی تعلقات اور مکاتیب کی کشمکش کے سوا کچھ اور نہیں دیکھتے۔ بے شک ایسی کشمکشیں اور کاوشیں واقع ہوتی ہیں لیکن وہ محض ضمنی اور ذیلی باتیں ہیں اور تاریخی طور پر ان کی کوئی اہمیت نہیں۔ ان کے پیچھے ایک عمیق تر اور زیادہ سچے طور پر تاریخی نوعیت کی کشمکش ہے جس کا تعلق اصناف کی باہم کشمکش اور ادب کے صنفی ڈھانچے کے قیام کے ارتقا سے ہے۔

ان ادوار میں سے وہ خاص طور پر اہمیت کے مالک ہیں جن میں ناول بطور صنف حاوی ہو جاتا ہے تب سارے کا سارا ادب 'بننے' کے سارے عمل اور ایک خاص قسم کی اصنافی تنقید کی گرفت میں آجاتا ہے۔ یونانی عہد میں ایسا بار بار ہوا، پھر عہد وسطیٰ کے آخری زمانے میں۔ اور پھر نشاۃ الثانیہ میں لیکن اٹھارویں صدی کے نصف دوم میں یہ عمل اور تنقید کی یہ لہر معمول سے بہت زیادہ قوت اور وضاحت کے حامل نظر آتے ہیں یہ ایسا زمانہ ہے جب ناول کا بول بالا تھا۔ اور ایسے زمانے میں بالخصوص تمام اصناف کم و بیش حد تک "ناول نما" ہو جاتی ہیں۔ ڈراما (مثلاً ابسن، ہاپٹ مان، سارے کا سارا "واقعیت پرست" ڈراما) رزمیہ (مثلاً بائرن کی طویل نظم "چائلڈ ہیرلڈ" اور بالخصوص "ڈان یوان")، حتیٰ کہ متغزلانہ شاعری (ایک انتہائی مثال کے طور پر، ہائنے کی متغزلانہ نظمیں) اور ایسے زمانے میں وہ اصناف جو اپنی پرانی "کتابی" اوقات و صفات کو برقرار رکھنے پر ضد پکڑ لیتی ہیں تو وہ مصنوعی اور غیر ضروری قید و بند میں جکڑی ہوئی معلوم ہونے لگتی ہیں بلکہ ایسے زمانے میں کسی بھی اور صنف کی سخت پابندی تصنع اور غیر ضروری قید و بند محسوس ہونے لگتا ہے۔ جو بعض اوقات مصنف کے منشا کے علی الرغم پیروڈی معلوم ہونے لگتا ہے۔

میخائل باختن (۱۹۷۵)

ماخوذ:

The Dialogic Imagination (Eng. Trs. 1981)

شب خون

نومبر، دسمبر ۹۲ء

مدیر، پرنٹر، پبلشر: عقیلہ شاہین
مطبع: تاج آفسٹ، الہ آباد
بارہ شمارے: ۶۵ روپے

ٹیلی فون: ۲۱۲۷، ۹۶۳۴
سرورق: عارف
فی شمارہ: چھ روپے

جلد: ۲۵ شمارہ: ۱۶۶
خطاط: سید احمد عباس
دفتر: ۳۱۳ رانی منڈی الہ آباد

ترتیب و تہذیب
شمس الرحمٰن فاروقی

کہیں تو کوئی سبز پیڑ ہوگا

بلراج کومل

یہ رہ گزار
لہلہاتی کھیتوں کی
دلفریب مسکراہٹوں کی
خوشبوؤں کی
پرکشش فسوں طراز نغمگی کی
ہم سفر تھی کل تلک
یہ رات بھر میں
اس پہ کیا قیامتیں گذر گئیں
کہ رہگذر تو آج بھی وہی ہے
لیکن اس پہ اب نہ برگ و گل و سبز پیڑ
راہ رو، نہ کوئی طائر نوا
نہ ہنستا بولتا چہکتا کوئی گھر
نہ کوئی نور بار آنکھ، ہونٹ، جسم
دور دور تک کہیں پہ کچھ نہیں ہے
کل سے آج تک کے مختصر سفر میں ہی
مری متاعِ چشم و دل اجڑ گئی
یا پھر کوئی سیاہ ابر
آفتاب اور میری اس زمیں کے درمیان آ گیا
کٹی پھٹی ہوئی یہ رہ گذر
جلے ہوئے مکان

کچھ بریدہ دست و بازو
چیتھڑوں کے ڈھیر
پھیلتے دھوئیں کے
بے اماں تعفنوں کے سلسلوں میں ڈھل گئے
یہ ایک آنکھ، ایک کان، ایک ہاتھ، ایک ٹانگ کا
کریہہ منحنی سا اجتماع
دیکھتا ہے آسمان کو
ابھی جھپٹ پڑیں گے اس کی باقی ماندہ
دھجیوں پہ، بوٹیوں پہ ایک پل میں چند گدھ اور
چار سو پڑی ہوئی یہ میتیں
یہ میری ماں کی اور میرے باپ کی
عزیز بھائی کی، بہن کی میتیں

وہ میزباں ہیں
سارے مردہ خور جن کے ہو گئے ہیں میہماں
میں ناگزیر بدگمانیوں میں، دہشتوں کے اژدہام میں
نکل پڑا ہوں آج پھر سفر پہ کیوں
میں سوچتا ہوں، سخت مسافتوں کی انتہا پہ غالباً
کہیں تو کوئی سبز پیڑ ہو گا
کوئی پیکرِ ضیا، کوئی گل نگاہ
میری راہ دیکھتا ہوا
اداس، دل شکستہ اجنبی سے موڑ پر
اسے ملوں گا میں بشرطِ زندگی اسے ملوں گا
ٹوٹ کر گلے ملوں گا
دونوں اپنے اپنے دل کی داستاں سنائیں گے
اور اپنے اپنے یا پھر ایک دوسرے کے
آنسوؤں میں دیر تک نہائیں گے۔

ظفر اقبال

آنکھوں کے آسماں پہ جو یہ ابر پارہ ہے
شاید ہماری خاک طلب کا اشارہ ہے
شاخوں سے دور دور جھلکتا ہوا طلسم
پہلے بھی تھا کبھی، مگر اب کے دوبارہ ہے
آنکھوں کو اعتبار، بھلا کیسے آئے گا
حالاں کہ صاف پھول نہیں ہے شرارہ ہے
آخر کو اس غبار نے غائب کیا ہمیں
کس کاروبار خاک پہ اپنا اجارہ ہے
دنیا سے ہم نے کچھ نہیں چاہا کبھی یہاں
اپنے ہی آب و رنگ پہ اپنا گزارہ ہے
اس کی بھی سرزمیں پہ اکیلا ہے ایک پھول
اپنے بھی آسمان پہ تنہا ستارہ ہے
آگے بھی دے چکا ہوں کتاب وعاب دل
یہ بھی اسی برس کا نیا گوشوارہ ہے
دن کا ہے ایک دشت مری راہ میں ابھی
اور اس کے بعد شام کا پہلا کنارہ ہے
لکڑی کی شاعری ہی تراشا کرے، ظفر
چلتا ہوا ہمارے بھی ہاں ایک آرہ ہے

ظفر اقبال

سب سے آگے گا　　　اتنا بھاگے گا
آنکھ جھپکنے میں　　　گو گو گاگے گا
پکی عمر میں دل　　　کچے دھاگے گا
کان کھول کر سن　　　کچھ تو راگے گا
کس کی خاطر وہ　　　سب کو تیاگے گا
سو جائے گا پھر　　　جوں ہی جاگے گا
مڑ جائے گی موج　　　ساحل جھاگے گا
ناہمواری کو　　　کون سہاگے گا
ویسا نہیں ظفر
جیسا لاگے گا

جا، بے جا کہنے والا　　　کہاں گیا کہنے
اک ہی تھا، اب وہ بھی نہیں　　　برا بھلا کہنے
باقی نہیں رہا افسوس　　　کوئی دعا کہنے
بچی کھچی محفل میں ہے　　　رہا سہا کہنے
سننے والوں کو آخر　　　ڈھونڈے گا کہنے
کسی کو اندازہ ہی نہیں　　　کون ہے کیا کہنے
ظاہر ہونے کو ہے کہیں　　　کوئی نیا کہنے
کوئی تو ہوگا سب سے الگ　　　اور جدا کہنے
ساون کا اندھا ہوں، ظفر
اور ہرا کہنے والا

اھرام کا میر محاسب

نیر مسعود

بڑے اہرام کی دیواروں پر فرعون کا نام اور اس کی تعریفیں کندہ ہیں۔ اس سے یہ بدیہی نتیجہ نکالا جاتا ہے کہ اس عمارت کو فرعون نے بنوایا ہے۔ لیکن اس سے ایک بدیہی نتیجہ یہ بھی نکلتا ہے کہ فرعون کا نام اور اس کی تعریفیں کندہ ہونے سے پہلے اہرام کی تعمیر مکمل ہو چکی تھی مگر کتنے پہلے؟ چند ماہ؟ یا چند سال؟ یا چند صدیاں یا چند ہزار سال؟ اگر کوئی دعویٰ کرے کہ اہرام کی عمارت فرعون سے بیس ہزار سال پہلے بھی موجود تھی تو اس دعوے کی تردید میں اس کے سوا کوئی دلیل نہ ہوگی کہ اہرام پر فرعون کا نام کندہ ہے، لیکن یہی دلیل اس کا ثبوت ہوگی کہ نام کندہ ہوتے وقت یہ عمارت بنی ہوئی موجود تھی۔ کب سے بنی ہوئی موجود تھی؟ اس کا جواب دینے سے مورخ بھی قاصر ہیں اور تعمیرات کے ماہر بھی، مورخ اس لئے کہ ان کے پاس اہرام کی تعمیر کی دستاویزیں نہیں اور ماہر اس لئے کہ ان کے پاس اہرام کی عمر کا پتا لگا سکنے والے آلات نہیں ہیں ان کے ترقی یافتہ آلات نہ یہ بتا سکے ہیں کہ اہرام اپنی کتنی عمر گنوا چکا ہے اور نہ یہ بتا سکتے ہیں کہ ابھی اہرام کی کتنی عمر باقی ہے۔ البتہ یہ آلات ماضی اور مستقبل دونوں سمتوں میں اہرام کے بہت طویل سفر کا نشان دہی کرتے ہیں۔

تعمیرات کے ماہروں نے یہ تخمینہ ضرور لگا لیا ہے کہ اہرام کے اطراف کی زمینوں اور خود اہرام کی عمارت کے رقبے کے لحاظ سے اس کے بنانے میں زیادہ سے زیادہ کتنے آدمی ایک ساتھ لگ سکتے تھے، اور یہ زیادہ سے زیادہ آدمی کم سے کم کتنی مدت میں اہرام کو مکمل کر سکتے تھے، اور یہ کم سے کم مدت کئی سو سال کو پہنچتی ہے۔

لیکن خلیفہ کے وقت میں اہرام کا ایک سل پر یہ عبارت کندہ پائی گئی:

"ہم نے اسے چھ مہینے میں بنایا ہے، کوئی اسے چھ مہینے میں توڑ کر تو دکھا دے"

خلیفہ کو غصہ آنا ہی تھا۔ مزدور بھرتی ہوئے اور اہرام پر ایک طرف سے کدالیں چلنا شروع ہوئیں مگر ہوا صرف یہ کہ کدالوں کی نوکیں ٹوٹ گئیں اور پتھر سے چنگاریاں سی اڑ کر رہ گئیں۔ خلیفہ کو اور غصہ آیا اس نے اہرام کے پتھروں کو آگ سے گرم کرایا جب پتھر خوب تپنے لگے تو ان پر ٹھنڈا ٹھنڈا سرکہ پھینکا گیا چٹ چٹ کی آواز آئی اور پتھروں میں پتلی پتلی لکیریں کھل گئیں ان لکیروں پر نئی کدالیں پڑنا شروع ہوئیں اور پتھر کے چھوٹے چھوٹے ٹکڑے الگ ہونے لگے خلیفہ کو تسلی ہوئی اور وہ دارالخلافہ کو لوٹ گیا اس کے پیچھے یہ حکم رہ گیا کہ چھ مہینے تک دن رات میں کسی بھی وقت کام روکا نہ جائے۔

چھٹا مہینہ ختم ہوتے ہوتے خلیفہ پھر اپنے امیروں کے ساتھ اہرام کے سامنے کھڑا تھا اس کو یہ دیکھ کر مایوسی ہوئی کہ اتنے دن میں اہرام سے صرف ایک چھوٹی دیوار بھر پتھر الگ کئے جا سکے تھے۔ ان پتھروں کے پیچھے ایک طاق نمودار ہوا تھا جس میں پتھر کا تراشا ہوا ایک مرتبان رکھا تھا۔ مرتبان خلیفہ کی خدمت میں پیش کیا گیا اور خلیفہ نے اسے خالی کرایا تو اس میں سے پرانی وضعوں کے سونے کے زیور اور قیمتی پتھر نکلے پھر دیکھا گیا کہ پتھر کے مرتبان پر بھی ایک عبارت کندہ ہے اور خلیفہ کے حکم سے یہ عبارت پڑھی گئی:

"تو تم اسے نہیں توڑ سکے۔ اپنے کام کی اجرت لو اور واپس جاؤ۔"

اس وقت خلیفہ طاق کے سامنے کھڑا تھا اور اس کے پیچھے ابرام کا لرزتا سایہ بیابان میں دور تک پھیلا ہوا تھا خلیفہ مڑا اور آہستہ آہستہ چلتا ہوا وہاں تک پہنچ گیا جہاں ابرام کا سایہ ختم ہو رہا تھا خلیفہ تھوڑا اور آگے بڑھ کر رکا اب زمین پر اس کا بھی سایہ نظر آنے لگا۔ بیابان کی دھوپ میں صرف سایے کو دیکھنے سے ایسا معلوم ہوتا تھا کہ خلیفہ ابرام کی چوٹی پر کھڑا ہے لیکن ابرام کی چوٹی پر کوئی نہیں تھا خلیفہ واپس آ کر پھر طاق کے سامنے کھڑا ہوا اور اب اس نے حکم لکھوایا کہ چھ مہینے کی اس مہم کے اخراجات کا مکمل حساب پیش کیا جائے اس نے ایک اور حکم لکھوایا کہ مرتبان سے نکلنے والے خزانے کی قیمت کا صحیح صحیح تخمینہ لگایا جائے۔

مشہور ہے کہ خزانے کی قیمت ٹھیک اس رقم کے برابر نکلی جو ابرام کا طاق کھولنے کی مہم پر لگی تھی۔ اور اس میں ایسی بات مشہور ہو جانے میں کوئی تعجب کی بات نہیں ہے اس پر بھی تعجب نہ ہونا چاہئے کہ یہ بات حسابات مکمل ہونے سے پہلے ہی مشہور ہو گئی تھی تعجب کی بات یہ ہے کہ اس پورے معاملے میں وہ میر محاسب فراموش کر دیا گیا جس کے ذمہ یہ دونوں حساب کتاب تھے۔ اس کے بارے میں مشہور تھا خلیفہ کی مملکت میں ریت کے ذروں تک کا شمار رکھتا ہے۔ حساب کی فردوں کے پلندے اس کے آگے رکھے جاتے اور وہ ایک نظر میں ان کے میزان کا اندازہ کر لیتا تھا یہی کہا جاتا تھا کہ جمع تفریق کی غلطیاں اپنے آپ کاغذ پر سے اچھل کر اس کی آنکھوں کے سامنے آ جاتی ہیں اس لئے کوئی تعجب کی بات نہیں کہ بہت سے لوگ خلیفہ سے زیادہ اس کے میر محاسب سے خوف زدہ رہتے تھے دار الخلافہ کے لوگ ایک دوسرے کو کبھی ہنسانے کے لئے کبھی ڈرانے کے لئے بتاتے تھے کہ میر محاسب کے دل میں جذبوں کی جگہ اور دماغ میں خیال کی جگہ اعداد بھرے ہوئے ہیں اور یہ بات بلکہ وہ بات جس کی طرف یہ اشارہ کرتی ہے کچھ بہت غلط بھی نہیں تھی، کم سے کم اس حساب کی رات تک۔

اس رات اس کے سامنے دونوں حسابوں کی فردیں کھلی رکھی تھیں اور اس نے ایک نظر میں اندازہ کر لیا تھا کہ دونوں حساب تقریباً برابر ہیں تاہم اس نے ضروری سمجھا کہ دونوں فردوں کی ایک ایک مد کو غور سے دیکھ لے اس کے ماتحتوں نے بڑی احتیاط کے ساتھ اندراجات کئے تھے کسی ایک رقم میں کوئی کمی بیشی نہیں تھی حاصل جمع نکالنے کے لئے اس نے مرتبان والے خزانے کی فرد پہلے ۱ جانچی لیکن جب وہ حاصل جمع لکھنے لگا تو اس کا قلم رکا اور اسے محسوس ہوا کہ اس نے جو نتیجہ نکالا ہے وہ کسی غلطی پر مبنی ہے اس نے پھر حساب جوڑا اور دیکھا کہ اب حاصل جمع کچھ اور ہے لیکن اس کو پھر غلطی کا گمان ہوا اور اس نے پھر حساب جوڑا اور حاصل جمع کو کچھ اور ہی پایا۔ آخر اس فرد کو ایک طرف رکھ کر اس نے طاق کھولنے کی مہم والی فرد اٹھائی مگر یوں جیسے اپنے کسی شبہے کی تصدیق چاہتا ہو اور وہی

الجھے ہوئے دماغ کے ساتھ فردوں کو یوں ہی چھوڑ کر وہ باہر نکل آیا کوئی سوال اس کو پریشان کر رہا تھا کوئی سوال اس تک پہنچنا چاہتا تھا لیکن اعداد کے ہجوم میں اسے راستہ نہیں مل رہا تھا۔ باہر چاندنی میں کھڑے کھڑے جب اس کے پاؤں شل ہونے لگے اور ہتھیلیوں میں خون اتر آیا تب اسے احساس ہوا کہ اعداد کا ہجوم اس سے دور ہوتا جا رہا ہے یہ دور ہوتے ہوئے اعداد اسے انسانوں کی ٹولیوں کی طرح نظر آ رہے تھے اس نے دیکھا کہ دو اور دو ہاتھ میں ہاتھ ڈالے چلے جا رہے ہیں اور ان کے پیچھے پیچھے ان کا حاصل جمع، جسے وہ پہچان نہیں پایا کہ چار ہے یا کچھ اور۔ اس آخری ٹولی کے گزر جانے کے بعد وہ اندر واپس آیا اس نے دونوں فردوں کو تہ کر کے رکھ دیا اور سوچنے لگا کہ ان کا حاصل جمع ایک نکلے گا یا الگ الگ؟ پھر سوچنے لگا کہ خود دونوں کو ایک چاہتا ہے یا الگ الگ؟ اور پھر یہ کہ خلیفہ کیا چاہتا ہے؟ تب اچانک اسے پتا چلا کہ یہی وہ سوال ہے جو اعداد کے ہجوم میں راستہ ڈھونڈ رہا تھا، خلیفہ کیا چاہتا ہے باقی ماندہ رات اس نے یہی سوچتے ہوئے گزار دی کہ خلیفہ کیا چا ہے؟

صبح ہوتے اسے نیند آ گئی اس نے خواب میں دیکھا کہ خلیفہ اور فرعون ہاتھ میں ہاتھ ڈالے ابرام کی پرچھائیں کے سرے کی طرف جا رہے ہیں اور ابرام کی چوٹی پر کوئی نہیں ہے اس نے سوتے ہی میں سمجھ لیا کہ خواب دیکھ رہا ہے اور اپنی آنکھ کھل جانے د دن ڈھل رہا تھا جب اس نے دونوں فردوں کو جلا کر راکھ کیا اپنے ایک غلام کا خچر کسا غلام ہی کی پوشاک پہنی اور باہر نکلا۔ بازاروں میں سب ٹکڑے ہاتھ ڈالے ٹولیاں بنائے گشت کر رہے تھے اس دن شہر میں گفتگو کا ایک ہی موضوع تھ سب ایک دوسرے کو بتا رہے تھے کہ طاق کھولنے کی مہم پر صرف ہونے رقم اور مرتبان کے خزانے کی قیمت میں ایک جو کا بھی فرق نہیں نکلا ہے، یہ کہ یہ حساب میر محاسب کا نکالا ہوا ہے جو خلیفہ کی مملکت میں ریت کے ذر تک کا شمار رکھتا ہے۔

وہ واپس لوٹنے کے لئے گھر سے نہیں نکلا تھا اس نے خچر کو ایڑ بازاروں کو پیچھے چھوڑا اور خود کو اس بیابان میں گم کر دیا جہاں ہوائیں کے ذرے چنگاریوں کی طرح اڑاتے ہیں اور زمین پر ابرام اپنا سایہ ڈالتا ہے

کرشن کمار - شیخ سلیم احمد

(ہندی خطہ میں تعلیمی و تہذیبی بیداری کی ایک مہم ۱۸۸۰ ـــ ۱۹۵۰)

پریم چند کے بیٹے امرت رائے نے جو خود بھی ہندی کے ادیب ہیں انگریزی میں ایک کتاب A House Divided کے نام سے تصنیف کی تھی جو ۱۹۸۴ء میں شایع ہوئی۔ اردو حلقوں میں یہ کتاب موضوع بحث بنی اور اس کے خلاف شدید ردعمل کا اظہار کیا گیا۔

امرت رائے کی کتاب کا مضمون یہ تھا کہ ہندی/ہندوی مسلمانوں اور ہندوؤں کی مشترکہ زبان تھی جو چھ سو سال تک ایک ہی فضا میں پروان چڑھی اور جس میں ہندو سنت اور مسلمان صوفی شاعری کرتے رہے۔ مگر سترھویں اور اٹھارہویں صدی میں اصلاح زبان کی تحریک کے نام پر اس مشترکہ زبان سے سنسکرت اور ہندی کے الفاظ نکال کر اس میں عربی و فارسی کے الفاظ داخل کر دیے گئے اور اس طرح یہ زبان ہندی سے الگ ہو گئی۔ زبانیں الگ ہوئیں تو ہندو مسلم کے درمیان تہذیبی فاصلے بڑھے اور یہ خلیج وسیع تر ہوتی گئی۔ یہاں تک کہ اس کا نتیجہ ملک کی تقسیم کی صورت میں برآمد ہوا۔ تصویر کا یہ ایک رخ تھا۔

تصویر کا دوسرا رخ حال ہی میں ہمارے سامنے آیا ہے۔ ایک اور انگریزی کتاب Political Agenda for Education کے نام سے شایع ہونے والی ہے۔ کرشن کمار اس کے مصنف ہیں۔ ابھی اس کتاب کا ایک باب شایع ہوا ہے۔ اس کتاب کا مقصد یہ بتانا ہے کہ انیسویں صدی کے اخیر اور بیسویں صدی کے نصف اول میں متحدہ صوبہ جات (یو پی) میں اسکولوں کے ذریعہ ہندی زبان کو ہندو مذہب اور ہندو تہذیب کے احیاء و فروغ کے لئے کس طرح استعمال کیا گیا۔ آریہ سماج اور آر ایس ایس نے اس میں مدد کی اور الہ آباد اور بنارس اس تحریک کے اہم مراکز بن گئے۔ اسی زمانہ میں ہندی کو آزاد ہندکی قومی اور سرکاری زبان بنانے کا خواب دیکھنے میں سب ایک رائے تھے۔ سیاسی پارٹیوں کی وفاداریاں بھی اس مہم میں مانع نہیں تھیں۔ ایک سوچی سمجھی اسکیم کے تحت نصابی کتب سے اردو لفظیات اسلام اور مسلم تہذیبی حوالوں کو دور رکھا گیا اور ان کا ذکر کرنا اگر ہوا تو اس میں تضحیک کا عنصر شامل کر دیا گیا۔ اور طرح ایک سازش کے ذریعہ اردو اور مسلمانوں کو قومی دھارے سے کاٹ دیا گیا۔ اس باب کا ترجمہ اردو قارئین کی معلومات کے لئے پیش کیا جا رہا ہے۔

کرشن کمار کی کتاب معروضی تحقیق پر مبنی ہے۔ ان کے یہاں معاندانہ رویہ نہیں بلکہ تاریخی سچائی کو جرأت کے ساتھ بے کم و کاست بیان کرنے کی سعی ہے۔ اس سے جہاں ایک طرف مصنف کی دیانت داری کا پتہ چلتا ہے وہاں دوسری طرف اس ادارہ کی رواداری اور انصاف پسندی بھی ظاہر ہوتی ہے جس کے ایماء پر یہ کتاب لکھی گئی۔ امرت رائے پر الزام تھا کہ انھوں نے اپنی کتاب میں

جانبداری اور تعصب سے کام لیا ہے اور بالواسطہ یہی الزام ان کے پبلشر پر بھی عاید ہوتا تھا۔ مگر اسی ادارہ نے کرشن کمار سے بھی یہ کتاب لکھوائی جس میں تصویر کا دوسرا رخ نظر آتا ہے۔ دراصل یہ خود ہمارے طرز فکر کی کمی ہے کہ اگر تاریخ ہمارے خلاف فیصلہ سناتی ہے تو ہم اسے "اغیار" کی تنگ نظری و تعصب پر محمول کر دیتے ہیں۔ اور یہ ماننے کے لئے تیار نہیں ہوتے کہ ہم بھی غلط ہو سکتے ہیں۔ اس رجحان سے اردو والوں کو نقصان پہنچا۔ ایک تو یہ ان میں خود احتسابی کا جذبہ ختم ہو گیا۔ دوسرے یہ کہ انھوں نے اس طرح اپنی اصلاح اور ترقی کے دروازے خود اپنے اوپر بند کر لئے۔

کرشن کمار کے مذکرہ باب سے قومیت و وطنیت کے جذبہ سے سرشار ہندوؤں کے ایک طبقے کے طرز فکر کی عکاسی ہوتی ہے۔ زبان کو معیاری اور فصیح بنانے کی سعی میں بذات خود کوئی برائی نہیں ہے۔ زبان کو اپنے مذہب اور تمدن کی بقا و فروغ کا وسیلہ بنانا بھی عیب نہیں مسلمان بھی یہی کرتے آئے ہیں لیکن اگر اس مہم سے دوسرے طبقوں کے خلاف نفرت پھیلتی ہو یا اسے نفرت پھیلانے کا ذریعہ بنایا جائے تو یہ ناقابل معافی جرم ہے۔ ہندو اور مسلمان دونوں کی اصلاح زبان کی تحریکوں نے ملک کو نقصان پہنچایا۔ کرشن کمار نے جس ذہنیت کی تصویر کشی کی ہے آزادی کے چالیس سال گزرنے کے بعد اس نے پورے ملک کو اپنی لپیٹ میں لیا ہے۔ آج الکٹرانک میڈیا اور نام نہاد قومی پریس بھی اس مہم میں شریک ہیں جو اردو، مسلمان اور اسلام کو قومی دھارے کا حصہ سمجھنے کے لیے تیار نہیں بلکہ اسے قومی دھارے سے الگ کرنے میں مصروف ہیں۔

شیخ سلیم احمد

سواحلی ہندوستان پر انگریزی حکومت، زبان اور تعلیم کے نفوذ کے بہت بعد ہندی خطہ پر سامراجی تسلط قائم ہوا۔ انیسویں صدی میں جتنی یونیورسٹیاں قائم ہوئیں۔ ان میں الہ آباد کی یونیورسٹی سب سے بعد میں وجود میں آئی۔ انیسویں صدی کے اخیر میں الہ آباد صحافت و ادب کے علاوہ تجارت، سیاست اور حکومت کی سرگرمیوں کا بھی محور بن گیا تھا۔ الہ آباد کو اہم ادبی مرکز بنانے میں رسالہ سرسوتی کا بڑا دخل تھا۔ یہ رسالہ انڈین پریس نے ۱۹۰۰ میں جاری کیا تھا۔ مہاویر پرساد دویدی ۱۹۰۳ء میں اس رسالے کے مدیر مقرر کئے گئے اور ۱۹۲۰ء تک اسی حیثیت سے کام کرتے رہے۔ ان کی ادارت میں یہ رسالہ [illegible] منفرد رسالہ بن گیا۔ اس کے قارئین میں مختلف النوع لوگ شامل تھے جو زیادہ تر شہر کے باشندے تھے لیکن ان کی جڑیں دیہاتوں میں تھیں اور وہ تجارت و روزی کے لئے شہروں میں آکر آباد ہو گئے تھے۔ ان کا تعلق بالائی طبقوں سے تھا اور ان میں سرکاری ملازم، صاحب جائداد افراد، وکیل، معلم اور ڈاکٹر بھی شامل تھے۔

مہاویر پرساد دویدی ۱۸۶۴ میں رائے بریلی کے ایک چھوٹے سے گاؤں میں پیدا ہوئے تھے۔ تیرہ سال کی عمر میں انھوں نے انگریزی سیکھنا شروع کی جس کے لئے وہ ہر روز گاؤں سے پیدل چل کر شہر جاتے تھے۔ بعد میں انھوں نے ٹیلی گرافی کی ٹریننگ لی اور انڈین مڈلینڈ ریلوے میں ٹیلی گراف کلرک ہو گئے۔ وہ برہمن زادے تھے اس لئے ان میں عزت نفس کا شدید احساس تھا۔ ان کی ابتدائی تعلیم گھر پر ہوئی تھی جو سخت گیر تھی۔ ریلوے ٹیلی گرافی کی نوکری نے ان کے ذہن کو وسعت دی۔ ان کی ادبی شہرت نے انھیں ۱۹۰۳ء میں سرسوتی کا مدیر بنا دیا۔ اور جلد ہی انھوں نے محسوس کر لیا کہ ان کو ایک تعلیم یافتہ طبقہ کے معلم کی حیثیت سے کام کرنا ہے۔ معاصر مسائل پر لکھنے کے علاوہ وہ زبان

و قواعد کی اصلاح پر بھی مضامین لکھتے تھے۔ سرسوتی کے مدیر کی حیثیت سے ان پر ہندی نثر کے فروغ اور ارتقا کی اہم ذمہ داریاں تھیں۔ انھوں نے سرسوتی کے پڑھنے والوں کی ذہنی و ادبی تربیت کی اور انھیں سنجیدگی کے ساتھ اپنی بات کہنے کا فن سکھایا۔

مہاویر پرساد دویدی کے ایام جوانی میں خواندگی کے معنی آج کے بمقابل ذرا پیچیدہ تھے۔ محض رسم الخط جاننے کا نام خواندگی نہیں رہ گیا تھا۔ اب اس کے معنی طباعت و اشاعت کے ذریعہ معنی و مفہوم کو سمجھنا اور سمجھانا بھی تھا۔ چھاپہ خانہ کی وجہ سے ادب کی اشاعت کثرت سے ہو رہی تھی ذرائع ابلاغ کا مقصد اور دائرۂ کار میں بھی زبردست تبدیلی رونما ہوئی۔ اصولاً اب ہر فرد تخلیق متن میں شریک ہو سکتا تھا۔ اسکولوں میں دی جانے والی تعلیم سست رو تھی اور اس میں بہت سی خامیاں بھی تھیں اس کے مقابلے میں اس خواندگی کی زیادہ اہمیت تھی۔ اسکولی تعلیم خرد میں اضافہ ضرور کرتی تھی۔ لیکن زیادہ بامعنی تعلیم ادب اور رسالوں کے ذریعہ پھیلائی جا رہی تھی۔ یہ دراصل علم و آگہی کی مہم تھی لیکن ۱۹۰۳ء میں جب دویدی جی نے سرسوتی کی ادارت کی ذمہ داری سنبھالی تو انھوں نے اسی علم و آگہی کی ترویج کے لئے اپنے کو وقف کر دیا۔

دویدی جی کی ادارت میں سرسوتی نے ہندی خطہ میں ہندی نثر کے فروغ میں تاریخی رول ادا کیا۔ تعلیم و ادب کی ترقی کا انحصار نثر میں اظہار کی صلاحیت پر تھا۔ ہندی میں شاعری کا قابل قدر ورثہ موجود تھا۔ مگر اس کے اپنے قارئین کا حلقہ نہیں تھا۔ عہد وسطیٰ کے زیادہ تر ہندی شعرا مخصوص اصناف کے استعمال کی وجہ سے مشہور ہوئے تھے مگر انھیں عوام میں مقبولیت حاصل نہ ہو سکی۔

فن طباعت کی ترقی اور تعلیم کی وجہ سے اسکولوں اور دفتروں میں روزگار کے مواقع میں اضافے سے شاعری کا رول یکسر بدل گیا تھا۔ اب نہ افکار و علائم کے تحفظ اور فروغ کے لئے بھی استعمال کیا جا سکتا تھا روزمرہ کی زندگی میں نثر کا استعمال بڑھا۔ حکومت کے ساتھ خط و کتابت اور ڈاک و تار کی وجہ سے اس میں مزید اضافہ ہوا۔ متن کی تخلیق نہ با صلاحیت افراد تک محدود رہ گئی تھی۔ اب زیادہ سے زیادہ لوگ اس عمل میں شرکت کر رہے تھے۔ مختلف اصناف میں شاعری کو فروغ ہوا۔ تہذیبی علائم کے تحفظ اور فروغ سے صرف نظر نہیں کیا جا سکتا تھا کیوں کہ اب ہر کوئی وسیع پیمانے پر اپنی تخلیقات کو عام کر سکتا تھا۔ صحافت نے بھی غیر معمولی تہذیبی اہمیت اختیار کر لی تھی۔ انگلینڈ میں دو سو سال پیشتر اٹھارویں صدی میں جب متوسط شہری طبقہ کو عروج حاصل ہوا تو صحافت نے غیر معمولی اہمیت حاصل کر لی تھی۔ ہندوستان میں صحافت کو اس سے بھی زیادہ اہمیت حاصل ہوئی۔ بیسویں صدی کے آغاز میں صحافت نے شہری ہندوؤں میں ملی احساس کو بیدار کیا۔ یہ طبقہ سرکاری کلرکوں، افسروں، پیشہ وروں، تاجروں، دیہی زمینداروں جن کا تعلق شہر سے تھا، شہری مکانوں کے مالکان پر مشتمل تھا۔ اقتصادی اعتبار سے یہ لوگ الگ الگ تھے مگر ان میں ایک قدر مشترک تھی وہ اعلیٰ ذات سے تعلق رکھتے تھے۔ ان میں برہمنوں اور کشتریوں کی اکثریت تھی اور وہی ان میں سب سے زیادہ اہم بھی تھے۔ نثر کی معیار بندی اور مستحکم ہندی اسلوب کے فروغ کی وجہ سے بے شمار ہندو اساطیری، تاریخی اور جغرافیائی علائم اس طبقہ کی گفتگو کا حصہ بن گئے۔ جس کا سماجی اور سیاسی شعور بہت تیزی سے بیدار ہو رہا تھا۔

ہندی اردو اختلافات زیادہ گہرے ہوتے جا رہے تھے اگرچہ ابھی تک یہ مسئلہ متنازع فیہ سمجھا جاتا تھا۔ سرسوتی کا مدیر بننے سے پہلے انھوں نے اس مسئلہ پر مضمون لکھا۔ انھوں نے نہایت سنجیدگی سے کہا کہ اردو ادب کو ہندی روایت کے ایک حصہ کے طور پر قبول کر لینا چاہئے خلاف توقع بہت سے لوگ دویدی جی کے حامی ہو گئے۔ اردو کو قبول کرنے کے خلاف شدید ردعمل پہلے سے موجود تھا۔ مذہبی علاحدگی پسندی کی بنیادوں پر زبانیں بھی تقسیم ہو گئیں مسلمان جاگیرداروں اور ہندو اعلیٰ طبقے کے لئے زبان ملی احساس کو جگانے کے لئے ذریعہ بن گئی۔ وہ مذہبی علامت بن گئی دونوں طبقوں نے اردو اور ہندی کو اس مقصد کے لئے استعمال کرنا شروع کر دیا تھا لیکن ہندی کا ایک دوسرا

رول بھی تھا۔ اسے سامراج اور انگریزی کے خلاف ایک جنگی ہتھیار بھی سمجھا جاتا تھا۔ جبکہ اردو بنیادی اعتبار سے محض مسلمانوں کی تہذیبی پہچان کے تحفظ کی علامت بن گئی۔ برطانوی حکومت نے اردو کو عدالتی زبان بنا کر اسے مزید داغ دار کر دیا۔ اب وہ سامراج مخالف تحریک میں حصہ لینے کے لئے بھی نااہل قرار دے دی گئی۔

آریہ سماج:۔ ہندی کے سامنے کہیں زیادہ اولوالعزم منصوبہ تھا۔ آزاد ہندوستان میں وہ ایک ملک گیر زبان کی حیثیت لینا چاہتی تھی۔ اتر پردیش کے محض تعلیم یافتہ طبقے نے ہندی کی یہ حیثیت متعین نہیں کی تھی۔ انیسویں صدی کی دو بڑی تحریکوں یعنی آریہ سماج اور برہمو سماج کے ممتاز رہنماؤں کی کاوشوں کا بھی اس میں بڑا دخل تھا۔ سرسوتی نے متحدہ صوبہ جات کے ادیبوں کی ذہنی تربیت کرنے میں جو خدمات انجام دیں ان کو اس وسیع تر تناظر میں دیکھا جانا چاہیے۔ اعتماد سے بھرپور یہ اس شہری طبقے کی خود آگہی تھی جو نئے ہندوستان میں تہذیبی بالادستی کا رول ادا کرنے کی تیاری میں منہمک تھا۔

مہاویر پرشاد دویدی نے اپنے گاؤں کے اسکول میں اردو لکھنا پڑھنا سیکھ لیا تھا۔ چوں کہ ۱۸۳۷ میں اردو کو عدالتی زبان بنا دیا گیا تھا اس لیے انیسویں صدی میں متحدہ صوبہ جات میں ہر کوئی اردو سیکھنا ضروری سمجھتا تھا۔ اردو سیکھنے کا مطلب فارسی رسم الخط لکھنا تھا مگر دوسرے پہلوؤں جیسے قواعد، اصطلاحات، ادبی اصناف وغیرہ میں اردو اور ہندی کا اختلاف بڑھتا جا رہا تھا۔ گو اس اختلاف نے ابھی زیادہ سنگین صورت اختیار نہیں کی تھی۔ انیسویں صدی کی آخری دہائی میں ہندی کو عدالتوں اور سرکاری دفاتر میں نافذ کرنے کی مہم کا آغاز ہوا جسے آخرکار ۱۹۰۱ میں کامیابی مل گئی۔ یہ جنگ صرف رسم الخط کی بنیاد پر لڑی گئی تھی۔ اس لئے جس تنظیم نے اس جنگ کا آغاز کیا تھا اس کا نام ناگری پرچارنی سبھا رکھا گیا تھا۔ یعنی دیوناگری رسم الخط کے پروپگنڈہ کی کانفرنس۔ تاریخ میں ایسی مثال بہت کم ملے گی جہاں کسی زبان کے رسم الخط نے اتنی اہمیت حاصل کر لی ہو اور وہ ایک تہذیب کی علامتی تحریک بن گیا ہو۔ بظاہر فارسی رسم الخط متحدہ صوبہ جات کے برہمنوں اور کائستھوں کو ان کی غلامی اور مسلمان جاگیرداروں کی بالادستی کی یاد دلاتا رہتا تھا۔

انیسویں صدی کے آخری برسوں میں ناگری رسم الخط اور ہندی کا فروغ آریہ سماج کی تحریک سے وابستہ ہو گیا۔ ناگری پرچارنی سبھا کے بانی سکریٹری شیام سندر داس نے لکھا ہے کہ انھیں سبھا قائم کرنے کا خیال آریہ سماج کے ایک مبلغ شنکر لال کی تقریر سننے کے بعد آیا۔ کلکتہ میں پہلی بار ۱۸۷۲ء میں برہمو سماج لیڈر کیشو چندر سین نے دیانند سرسوتی کو ترغیب دلائی کہ ہندی کو سماجی اصلاح اور مذہبی تبلیغ کے لئے استعمال کریں۔ دیانند کو اپنے سفر کلکتہ کے دوران بنگال کے دانشوروں جیسے بھودیو مکھوپادھیائے اور راجندر مترا کے قوم پرستانہ جذبات و خیالات کا بھی علم ہوا۔ قوم پرستی و وطنیت پرستی کا یہ ابتدائی زمانہ تھا۔ یہ لوگ ہندی کو ہندوستان کی تعمیر نو کے لئے استعمال کرنا چاہتے تھے۔ دیانند نے دو برس بعد اپنی پہلی ہندی تقریر بنارس میں کی۔ دیانند کے سوانح نگار لیکھ رام کا کہنا ہے کہ اس تقریر میں سیکڑوں الفاظ [illegible] کے بجائے سنسکرت زبان کے استعمال کئے گئے۔ آریہ سماج کے حلقوں اور [illegible] میں ہندی نے جلد ہی "آریہ بھاشا" کا درجہ حاصل کر لیا۔ ہندی کی سنسکرت آمیز شکل اس ہندو سماج کی اصلاحی تحریک کا حصہ بن گئی [illegible] دھرم جس کا نصب العین تھا۔ دیوناگری رسم الخط کو مقبول عام بنانے اور سرکاری سطح پر تسلیم کرانے میں آریہ سماجی رہنماؤں نے حصہ لیا بھرپور۔ [illegible] کا قیام آریہ سماج کی سماجی اصلاح کی تحریک کا حصہ تھا۔ ان اسکولوں میں تعلیم دیوناگری رسم الخط میں دی جاتی تھی۔ جو ایک نئی بات تھی، خاص طور پر پنجاب کے شہروں میں۔ کیوں کہ ان علاقوں میں انیسویں صدی کے وسط سے صرف فارسی اور انگریزی کی تعلیم دی جاتی تھی۔ اگرچہ اردو کا چلن بہت بعد تک جاری رہا مگر اس کا امیج ایک "غیر ملکی" زبان کا بن گیا۔ آریہ سماج کے تعلیمی [illegible] سے بھی اس امیج کی تصدیق ہوتی ہے۔ آریہ سماج کے لڑکوں کے اسکولوں میں اردو تعلیم کی آسانیاں مہیا تھیں لڑکیوں کے اسکولوں میں نہیں تھیں۔

امتیاز کی وجہ سے عورتوں کے بارے میں یہ تصور تھا کہ وہ ہندو سماج کی طہارت و پاکیزگی کے لیے دفاعی قلعے کا کام دیتی ہیں۔

بنارس ہندو یونیورسٹی:۔ بنارس ہندو یونیورسٹی کا قیام ایک جدید تعلیمی ادارہ کی حیثیت سے عمل میں آیا مگر اس کی بنیاد ہندو مذہب و ثقافت پر قائم کی گئی۔ اس ادارہ نے تعلیم یافتہ طبقہ میں ملی شعور بیدار ادر استوار کرنے میں بڑی مدد کی۔ بنارس ہندو یونیورسٹی کے قیام کی مہم ۱۹۰۵ء میں شروع ہو گئی تھی۔ اس کے لیے متحدہ اور مرکزی صوبہ جات اور بہار میں مال دار تاجروں اور زمینداروں سے برس ہا برس چندہ وصول کیا جاتا رہا۔ ملک کی واحد ہندو یونیورسٹی کا محل بنیاد ہندی خطہ کے عین وسط میں رکھا جانا علامتی اہمیت کا بھی حامل تھا۔ ایسا کرنے سے ہندو خطہ کی بالادستی کا عمل مکمل ہو گیا تھا جسے ادبی تحریروں میں جغرافیائی علامتوں جیسے گنگا، ہمالیہ اور وندھیاچل کے ذریعہ ابھارا جا رہا تھا۔ ہندو یونیورسٹی ایک منصوبہ تھی۔ الہ آباد کی طرح انگریزی سرکار کا عطا کردہ تحفہ نہ تھی۔ یہ ادارہ بہت جلد ایک ایسی ٹکسال بن گیا جس میں شمالی ہند کے میدانوں کے جدید تمدن کا سکہ ڈھالا گیا اور جس پر کھرا ہونے کی مہر تصدیق ثبت کر کے چلن (پورے ہندوستان میں) کے لیے جاری کر دیا گیا۔ بنارس ہندو یونیورسٹی میں تعلیم حاصل کرنے کا مطلب جدید ہندوستانی ہونے کا علامتی مرتبہ حاصل کرنا تھا۔ ایک ایسا ہندوستانی جو اپنے تہذیبی ورثہ سے بھی آگاہ تھا ادر ایسے ہندوستانی صرف اور صرف ہندو یونیورسٹی پیدا کر رہی تھی۔ بنارس ہندو یونیورسٹی کا نام ہی یہ تصور پیدا کرتا تھا کہ وہاں کے تعلیم یافتہ شخص پر میکالے اور اس کی تعلیم کا کوئی اثر نہیں ہندو یونیورسٹی کے کثیر تعداد میں ہندی ادیبوں اور نقادوں کے علاوہ بے شمار استاد پیدا کئے جو متحدہ اور مرکزی صوبہ جات کے علاوہ بہار اور راجستھان کے اسکولوں میں درس دیتے تھے۔ ہندی زبان و ادب کا بیشتر حصہ ہندی نصاب اور نصابی کتب، اساتذہ کے لیے تربیتی نصاب اسی یونیورسٹی میں تیار کیا جاتا تھا۔

ہندی نصاب اور ہندی کتب:۔ ہندی کا تہذیبی و ادبی سفر اس وقت مزید آگے بڑھا جب کالجوں میں بھی ہندی پڑھائی جانے لگی اور اس صدی کی اول چوتھائی میں یونیورسٹیوں میں ہندی زبان و ادب کے شعبے قائم ہو گئے۔ نصابی کتب اور ادبی تخلیقات کے انتخابات کی ضرورت پیش آئی۔ نصاب کی تدوین کا مطلب موجود علمی خزانہ کو ترتیب دے کر منظم شکل میں پیش کیا جائے۔ ہندی سے متعلق علوم کی تدوین کا سب سے زیادہ کام آچاریہ رام چندر نے کیا جو ۱۹۱۹ سے بنارس ہندو یونیورسٹی میں ہندی پڑھا رہے تھے۔ شکل جی بڑی صلاحیتوں کے آدمی تھے۔ انھوں نے کالجوں کے لیے ہندی نصاب کو ایسی معیاری صورت دے دی کہ وہ آج تک مستند مانا جاتا ہے۔ انھوں نے ہندی زبان و ادب کے ورثہ کی حدود بھی متعین کر دیں۔ یہ حدود حرف آخر بن گئیں۔

آچاریہ رام چندر شکل کا "ہندی ساہتیہ کا اتہاس" ۱۹۲۹ء میں کتابی شکل میں شایع ہوا۔ یہ کتاب بڑی محنت و ریاضت اور تلاش و تحقیق کا نتیجہ تھی۔ ہندی کے ادبی حلقوں میں اسے جلد اعتبار کا درجہ حاصل ہو گیا۔ یہ آج بھی ہندی کی مستند تاریخ سمجھی جاتی ہے کیونکہ اپنی نوعیت کا یہ اولین کام تھا۔ شکل نے اس کتاب میں محض ادب کی تاریخ کو بیان نہیں کیا۔ بلکہ اپنے نظریاتی موقف کی بھی وضاحت کر دی۔ انھوں نے زور دے کر کہا کہ ہندی کی ترقی کے لئے اردو۔ فارسی روایت بے معنی ہے۔ انھوں نے اٹھارویں صدی اور انیسویں صدی کے اردو شاعروں کو اپنے تذکرہ میں جگہ نہیں دی۔ ادب کے ایک بڑے حصہ کو نظر انداز کر دیا۔

اپنے ایک سوانحی مضمون میں رام چندر شکل لکھتے ہیں کہ ان کے والد فارسی کے عالم تھے اور فارسی مصرعوں کو ہندی مصرعوں کے ساتھ ملا کر پڑھتے اور ان سے لطف اندوز ہوتے۔ مگر خود شکل جی کی تحریروں میں اردو ہندی کی اس مشترکہ روایت کے لئے کوئی ہمدردی نہیں پائی جاتی۔ انھوں نے اردو ہندی کی اس مشترکہ روایت سے انکار کیا جو ہندی ادب کی تاریخ میں اہم مقام رکھتی تھی۔ نتیجتاً انھوں نے طلبا

کی نئی نسل کو ایک خاص تہذیبی (ہندو) تشخص عطا کیا۔ اس طرح ہندی ورثہ ایک علاحدہ پہچان بن گیا۔ ہندی کے رام چندر شکل مسلمان شاعر جائسی کے مداح تھے اور پریم چند کو بھی تسلیم کرتے تھے جو اس زمانہ میں اردو ہندی کی مشترکہ تہذیب کے نمائندہ تھے لیکن دونوں زبانوں کا فاصلہ بڑھتا جا رہا تھا اور شکل جی کے نظریہ پر کوئی اثر نہیں پڑا۔

رام چندر شکل نے مڈل کلاسوں کے لیے ہندی کی ایک نصابی کتاب بھی مرتب کی جو ۱۹۳۲ء میں شائع ہوئی۔ یہ متحدہ صوبہ جات کے نصاب میں شامل تھی۔ اس زمانہ میں بنیادی نصاب کتب ہندوستانی میں لکھی جاتی تھیں جو دونوں زبانوں کی مشترکہ علامت تھی۔ یہ کتابیں عربی اور دیوناگری دونوں رسم الخط میں مہیا کی جاتی تھیں۔ پریم چند نے لکھا ہے کہ دونوں زبانوں کے حامیوں نے شکایت کرنا شروع کر دی کہ ملی جلی ادبی کتابوں سے طلبا کی معلومات میں اضافہ نہیں ہوتا۔ ناگری پرچارنی سبھا اور انجمن ترقی اردو نے اس سلسلہ میں اپنا اپنا موقف پیش کیا۔ پنڈت روپ نارائن ترپاٹھی اور پنڈت رتن ناتھ چترویدی پرائمری سطح پر ہندی کی وکالت کر رہے تھے جبکہ حسرت موہانی اردو کے وکیل تھے۔ ان لوگوں کی شکایات پر حکومت نے بیسک ریڈرس کے علاوہ مڈل گریڈ کے نصاب میں مزید ایک لٹریری ریڈر کو بھی شامل کر دیا۔ ہندی کے لیے جو کتاب منظور کی گئی وہ رام چندر شکل کی ہندی ساہتیہ تھی۔ اس سے بھی ظاہر ہے کہ کس طرح اسکول نظام میں تخلیق متن کا عمل جاری تھا اور کس طرح نصابی کتب کے ذریعہ ہندی تعلیم یافتہ قاری کی شناخت بنائی جا رہی تھی۔ ہر ادب کی طرح نصابی ادب بھی اپنے ادب کی سماجی اور سیاسی امنگوں کا آئینہ دار ہوتا ہے۔ بیسویں صدی کی تیسری دہائی کو ہندوستان کی تاریخ میں بہت اہم تسلیم کیا جاتا ہے۔ یہ دہائی ہندوستان کی جنگ آزادی کو سمجھنے کے لیے کلیدی اہمیت رکھتی ہے۔ زیر بحث تناظر میں تعلیم کے میدان میں اس وقت جو تبدیلیاں رونما ہو رہی تھیں دو وجوہ سے ان کا جائزہ لینا ضروری ہے۔ اولاً اس تعلیمی مواد سے اسی زمانے کا تہذیبی اور سیاسی پس منظر ہمارے سامنے آتا ہے۔ دوم اس سے یہ بھی پتہ چلتا ہے کہ تعلیم کس طرح سیاسی ماحول کی تشکیل کر رہی تھی۔

شکل جی کی کتاب ہندی کا ساہتیہ کا جائزہ لینے سے پہلے یہ ذہن نشین کرنا چاہیے کہ علم کو نصابی کتب میں کس طرح مرتب و مدون کر کے قاری کی ایک خاص پہچان بنائی جاتی ہے۔ معاصر معلومات کے ذخیرہ سے قابل قدر مواد کو طالب علم کے لیے منتخب کیا جاتا ہے اور نصابی کتب میں پیش کیا جاتا ہے۔ ہندوستانی تناظر میں تدریسی مواد (نصابی کتب) تدریس کے بے شمار ذرائع میں سے ایک ذریعہ نہیں ہے۔ بلکہ تدریس کا یہی ایک واحد ذریعہ ہے۔ اس لیے نصابی کتب میں مدون علم کی اہمیت بڑھ جاتی ہے۔ زبان کی تدریس کے سلسلے میں یہ بات قابل غور ہے کہ نصابی کتب ایسی ہوں کہ جنھیں بچے پڑھ سکیں۔ زبان کی نصابی کتب میں مختلف النوع لسانی و ادبی مواد جمع کیا جاتا ہے۔ قواعد، الفاظ اور جملے کسی بھی نصابی کتاب کے اجزائے ترکیبی ہوتے ہیں۔ مگر شکل کی کتاب صرف قواعد اور جملے نہیں تھے بلکہ نظم و نثر کے اقتباسات شامل کیے گئے تاکہ طالب علم کو بتایا جائے کہ ہندی ادب کیا ہے۔

آچاریہ رام چندر شکل کی کتاب ہندی ساہتیہ میں جو مواد جمع کیا گیا ہے وہ علامتی نوعیت کا ہے۔ اس کتاب کے تیسرے حصہ میں گریڈ تین کے لیے چوبیس اسباق ہیں اور چوتھے گریڈ کے لیے تیئیس اسباق۔ ان حصوں میں ایک تہائی اسباق ادبی مواد پر مشتمل ہیں جن کی بنیاد ہندو دھرم ہے اور جن کے اجزائے ترکیبی میں ہندو اساطیر، علامتیں اور مذہبی رسم و رواج شامل ہیں جو ایک مخصوص مذہبی اور تہذیبی پہچان کو نمایاں کرتے ہیں۔ یہ وہی پہچان ہیں جس میں مصنف اپنے قاری کو دیکھنا چاہتا ہے۔ مثلاً سبق بارہ مہینے میں مصنف لکھتا ہے "اشونی کے پتر پکش میں ہندو اپنے بزرگوں کو یاد کرتے ہیں۔ وجے دشمی ہمیں یاد دلاتی ہے کہ ہمارا ملک بھی کبھی فاتح تھا" یہاں ملک سے مراد مسلمانوں سے پہلے کا ملک ہے۔ حوالہ اس دور دراز ماضی کی جانب ہے جب مادر وطن (ماتر بھومی)

ں اور عظیم الشان تھی۔ ماتربھومی کا لفظ کتاب میں مختلف شکلوں میں متعدد آیا ہے۔ شت منو کی کہانی میں لکھا ہے۔ کچھ غیر ملکی عالم یہ سوچتے ہیں کہ ت کا آفاقی تصور ہندوستان میں کبھی موجود تھا۔ مگر ملک سے محبت سور یورپ سے آیا ہے۔ مگر یہ درست نہیں ہے۔ حب الوطنی کا جذبہ نوں کے زمانے سے یہاں موجود ہے، چھوٹے چھوٹے لڑکے ادھر ادھر تے تھے اور اپنی زندگیوں کو خطرہ میں ڈال کر ملک کی حفاظت کرتے تے۔ یورپی ماہرین ہندویات کے خلاف یہ ایک دلیل ہے۔

اسی طرح 'پریاگ کے کمبھ میلہ پر' جو سبق ہے اس میں یاددہانی ایک باقی صورت اختیار کر لیتی ہے۔

"قدیم زمانہ میں یہ میلے (جیسے کمبھ) بڑے مفید ہوتے تھے۔ سادھو نیاسی ملک کے دور دراز حصوں سے یہاں آکر جمع ہوتے تھے۔ مذہب پر ثیں ہوتی تھیں اور وہ ایک دوسرے سے سیکھتے تھے۔ یہ لوگ کھلے آسمان نیچے گنگا جمنا کے کنارے ایک ماہ رہتے تھے۔ گنگا کے شفاف پانی روزانہ نہاتے تھے تازہ ہوا کا لطف اٹھاتے تھے اور عقلمند سادھوؤں محبت سے فیض حاصل کرتے۔ یہ باتیں ہمارے ملک کے لوگوں کو صحت مند تی تھیں اور وہ اپنے علم میں بھی اضافہ کرتے تھے۔ اب نہ تو وہ سچے سادھو ہیں اور نہ لوگوں کو دینی علم حاصل کرنے کی خواہش۔ صرف یہ باقی رہ گیا ہے لوگ دو چار دن کے لئے یہاں آتے ہیں۔ تروینی میں نہاتے ہیں۔ کھانا ھاتے ہیں اور گھروں کو لوٹ جاتے ہیں۔ امید رکھنی چاہیے کہ اچھے دن پھر ئیں لوٹیں گے اور کمبھ میلہ پھر سے اپنی روایتی شان سے منعقد ہوا کرے گا۔

کتاب میں طلباء سے ایک سوال پوچھا گیا ہے کہ کیا ہندوستان میں سیتا جیسی عورت پھر سے جنم لے گی؟ اس سوال سے یہ امید دلانے کی کوشش کی گئی ہے کہ ہندوستان کا شاندار ماضی پھر واپس آئے گا۔ کتاب میں لفظ ہندوستان انھی آیا ہے وہ بحیثیت قوم آیا ہے اور قوم کا تصور مصنف کی خوش ائی پر مبنی تصور ہے۔ یہاں لوگوں کی جماعت کا تصور ہے جو آزادی حاصل کے اپنے شاندار ماضی کی طرف لوٹ جانا چاہتے ہیں۔ مذہب اور تمام روایات کے ساتھ واضح طور پر یہ جماعت ہندوؤں کی جماعت ہے۔

دسمبر ۱۹۹۲

واپس لوٹ جانے کے اس عمل میں ہندی اور اس کا سیکھنا بھی لازمی ہے۔ اگرچہ ہندی کو کہیں بھی ہندوؤں کی زبان نہیں کہا گیا ہے۔ مگر اسے جس طرح علامتی طور پر اس جماعت کے مذہب اور روایت کے ساتھ وابستہ کرکے پیش کیا گیا ہے اس کا مطلب صاف ہے۔ ایک نظم ماتربھومی میں یہ بات قطعی واضح ہو کر سامنے آجاتی ہے۔ لکھا ہے۔

"جو شخص اپنی زبان کے بارے میں نہیں سوچتا اور جس کو اپنی ذات اور مذہب کے بارے میں معلومات نہیں ہیں اور جو اپنے ملک پر فخر نہیں کرتا ہے ایسے شخص کو زندہ ہوتے ہوئے مردہ سمجھو۔"

ایک دوسری نظم میں لفظ "قوم" کو علامتی کے مجموعے کے ذریعہ ظاہر کیا گیا ہے۔ ان علامتوں میں مذہب لباس، طرز معاشرت اور زبان بھی شامل ہیں۔ نظم پڑھ کر کوئی بھی طالب علم سمجھ جائے گا کہ "قوم" سے شاعر کی مراد "ہندو قوم" ہے۔

یہ بات بڑی دلچسپ ہے کہ اس کتاب میں مسلمانوں کے وجود کو کس طرح اور کس حد تک تسلیم کیا گیا ہے جو ہر جگہ اپنے طالب علم کو "ہم ہندو" کہہ کر مخاطب کرتی ہے۔ تیسری جماعت والے حصے میں چھپّن صفحات ہیں۔ ان میں مسلمانوں کا سرے سے ذکر ہی نہیں ہے۔

چوتھے گریڈ والے حصے میں دو اسباق ہیں جن میں مسلمانوں کا وجود تسلیم کیا گیا ہے۔ ان دو اسباق میں ایک میں یہ وجود اس طرح تسلیم کیا گیا ہے کہ ہندو اور مسلمان کے بیچ جھگڑا ہے۔ پہلے سبق میں اکبر اور اس کی حکومت کو پیش کیا گیا ہے۔ یہ سبق اکبر کی خوبیوں کے بیان سے شروع ہوتا ہے (وہ مسلمان تھا، وہ بڑا بہادر اور عقلمند تھا) اس کے بعد مختصراً بیرم خان کا ذکر ہے۔ پھر اس کے بیٹے رحیم کا ذکر ہے۔ رحیم کے بارے میں لکھا ہے کہ وہ شاعری میں بلند مقام رکھتا تھا۔ اگلے پیراگراف میں راجپوتوں کے ساتھ اکبر کے تعلقات کا ذکر ہے۔ رانا پرتاپ کی بہادری اور اکبر کے ساتھ اس کی لڑائی کا بیان ہے جس میں کہا گیا ہے کہ رانا پرتاپ نے اکبر کو شکست

اکبر کے تسلط کو تسلیم نہیں کیا۔ اس طرح مغل بادشاہ کے بارے میں جو سبق ہے وہ رانا پرتاپ کی شان میں قصیدہ بن جاتا ہے۔ بابا نانک پر جو باب ہے اس میں بھی مسلمانوں کا ذکر ہے۔ اس باب میں تحریر ہے کہ بابا نانک ہندو اور مسلمانوں کے بیچ کوئی امتیاز نہیں برتتے تھے اور اس لیے دونوں ذاتیں ان کی پوجا کرتی ہیں۔ یہ بات ثابت کرنے کے لیے کہ نانک مذہبی اختلاف سے بلند تھے ایک واقعہ بیان کیا ہے جس میں یہ بات بتائی گئی ہے کہ نانک ہندو رسم و رواج کو نہیں مانتے تھے۔ دو واقعات اس بارے میں ہیں کہ کس طرح اسلام کے ماننے والوں نے نانک کو رد کر دیا۔

رام چندر شکل کی یہ کتاب پڑھنے والے ہزاروں طلبا میں ایک طالب علم برج لال بھی تھا۔ وہ اتر پردیش کے جھانسی ضلع کے ایک گاؤں نولائی پور کا رہنے والا تھا۔ اس کتاب کے مصور صفحات میں سے ایک خالی صفحہ پر اس نے اپنے اسکول کے پرنسپل کے نام ایک درخواست لکھی ہے۔ برج لال یہ درخواست چھٹی کے لیے بھیجنا چاہتا ہے۔ درخواست کا مضمون یہاں نقل کیا جاتا ہے۔

"غریب پرور سلامت"

جناب عالی۔

گزارش ہے کہ فدوی کو دو دن سے بخار آ رہا ہے اس لیے اسکول میں اپستھت نہیں ہو سکتے۔ لہٰذا دو دن کی رخصت کا حکم صادر فرمایا جائے۔"

رام چندر شکل کی کتاب کے متن سے اس خط کا موازنہ کیجیے تو دونوں میں زمین آسمان کا فرق ہے۔ اس خط میں فارسی الفاظ استعمال کیے گئے ہیں، جبکہ شکل کی کتاب فارسی الفاظ سے خالی ہے۔ شکل نے یہ کتاب ادبی زبان میں لکھی ہے۔ شکل جی نے ۱۹۳۲ میں فیض آباد میں ایک تقریر کی تھی جس میں انھوں نے ہندی کے بارے میں اپنی پالیسی کی وضاحت کی تھی۔ انھوں نے کہا تھا۔ "ہمیں جاننا چاہیے کہ ہمارے مسلمان بھائی ہندی زبان و ادب کو ناپسند کرتے ہیں جو مضامین وغیرہ وہ لکھتے ہیں ان سے پتہ چلتا ہے کہ وہ زبان میں سنسکرت کے لفظوں کا استعمال، ہندوستانی رسم و رواج و اخلاقیات، ہندوستانی تاریخ و اساطیر کو پسند نہیں کرتے ہیں۔ اس سلسلہ میں ہم ادب کے ساتھ کہنا چاہیں گے کہ ادب کو اس کے ملک کی روایتی زبان، اس کی فطری اصناف، اخلاقیات اور اس کے رسم و رواج سے الگ نہیں کیا جا سکتا۔"

برج لال نے اپنی درخواست میں جو لفظیات استعمال کی ہے وہ ایک ادارہ جاتی تہذیب کی ترجمانی ہے اور جسے شکل کی ہندتی مہم بیخ کا عہد کیے ہوئے ہے۔ درخواست کا فارسی اسلوب عدالتی اور انتظامی طرز املا کا نمونہ ہے۔ درخواست میں اپستھت (حاضری) واحد غیر فارسی لفظ ہے۔ سنسکرت کا یہ لفظ اسکول کی روزمرہ کی زندگی میں داخل ہو گیا ہوگا۔ اس سے پہلے "حاضر ہے" بولا جاتا تھا۔ عدالتوں میں آج بھی ہندی علاقوں میں "حاضر ہے" بولا جاتا ہے۔

ہندی ساہتیہ جیسی نصابی کتابیں اس تہذیبی دخل اندازی کے رجحان کی ترجمانی کرتی ہیں۔

جو نتیجہ تھا ان سیاسی احیائی طاقتوں کا جو بیسویں دہائی میں سرگرم عمل تھیں۔ اس دخل اندازی کی وجہ سے اسکول بحیثیت ایک ادارے کے زبان کی سطح پر دفتروں اور عدالتوں سے کٹ گیا۔ عدالت کے مقابلے میں اسکول میں ایسا کیا جانا ممکن تھا اور اس کی زیادہ امید بھی تھی کیوں کہ یہاں نوجوانوں کے ذہنوں کو بدلا جا سکتا تھا۔

اسکولی تعلیم ہندی تہذیب کو پھیلانے کا ایک ذریعہ تھی اور اس مہم کو آگے بڑھانے میں کسی مزاحمت کا سامنا بھی نہیں کرنا پڑا۔ سامراجی حکومت میں اسکولوں کو بہت بلند مقام حاصل نہ تھا۔ اسکول تو اور بھی زیادہ ناقدری کا شکار تھے۔ خاص طور پر نصاب کی جانب تو بالکل توجہ ہی نہیں دی جاتی تھی۔ اس کے علاوہ مذہبی اور تہذیبی شعور پیدا کرنے کے لیے زبان کا استعمال

ایک بیزہ ہوئی اور سست رفتار عمل ہے جس پر محکمے کی نوکر شاہی کی توجہ مشکل ہی سے جاتی تھی۔ انگریز سرکار کی سیکولر پالیسی کا یہ بھی ایک تضاد تھا۔ اس قسم کے معنوی تضادات کی اور بھی مثالیں تھیں جیسے حکومت ایک طرف اسلامی اسکولوں، مدرسوں کی سرپرستی کرتی تھی۔ دوسری طرف پاٹھ شالاؤں کو بھی نوازتی تھی۔

سرکاری پالیسی:۔ ہندوستان میں پرائمری سطح پر تعلیم کے پھیلاؤ کے لئے اخراجات بہت کم تھیں۔ اسی کی وجہ سے ہندوستان کے دوسرے علاقوں کے مقابلہ میں ہندی کو تہذیبی آلہ کے طور پر استعمال کرنے میں آسانی ہوئی۔ متحدہ صوبجات میں دوسرے علاقوں کے مقابلے میں انگریزی ابتدائی تعلیم انیسوی صدی کے اخیر اور بیسوی صدی کے آغاز میں روبہ زوال تھی۔ سرکاری تعلیمی اداروں کے ڈائرکٹر ڈی۔ سی۔ بیلس نے ۱۸۹۷ میں اس فرق پر تبصرہ کرتے ہوئے لکھا ہے کہ اس فرق کی وجہ یہ تھی کہ شمال مغربی صوبوں اور اودھ کے مقابلہ میں دوسرے علاقوں میں تعلیم پر زیادہ روپیہ صرف کیا جاتا تھا۔ ان علاقوں میں کوئی [illegible] پیدا نہیں ہو سکا جس سے بچوں کے لئے دیہاتوں میں اسکول اور ہوسٹل قائم کئے۔ اسی لیے جنوبی اور مغربی ہند کے برعکس شمالی ہند میں تعلیم بھی محض اعلیٰ طبقہ کے تہذیبی ورثہ تک محدود ہو کر رہ گئی۔ اسی تہذیب ورثہ کو اگلی نسلوں کو منتقل کرنے کا کام تعلیم تھا۔ انیسویں صدی کے بہت سے ہندی ادیبوں اور حامیوں میں تہذیبی احیاء پرستی کا یہی رجحان پایا جاتا تھا۔ ہندی اور اردو کے بیچ بڑھتی خلیج نے اس رجحان کو مزید پروان چڑھایا۔ انگریز افسر بھی ذمہ دار تھے جو معمولی اختلافات کو ہوا دے کر ہندوستانیوں کو لڑاتے تھے۔ امرت رائے نے لکھا ہے کہ اٹھارویں صدی میں اردو کو سنسکرت اور پراکرت لفظوں سے پاک کرنے اور ایک نیا فارسی اسلوب اپنانے کی تحریک کا آغاز ہو چکا تھا۔ اس کے نتیجے میں اردو ایک [illegible] طبقہ اشرافیہ کی بولی ہو کر رہ گئی اور اسلام کے ساتھ اس کی پہچان قائم ہو گئی۔؎

برطانوی سامراج نے اس پہچان کو مزید گہرا کرنے میں [illegible] سے کام نہیں لیا۔ اس تحریک کے رد عمل میں ہندی کو عربی و فارسی الفاظ سے پاک صاف کر دیا گیا۔

اسی دوران انگریزی ترقی پذیر طبقہ اشرافیہ کی زبان بن چکی تھی۔ ۱۸۷۹ء کی ایک سرکاری رپورٹ میں اودھ کے بارے میں لکھا ہے "انگریزی کا حصول اور سنسکرت علوم کا احیاء — دو ایسے ہتھیار ہیں جن کے سہارے ہندو تہذیب آگے بڑھے گی۔ عوام کو ہندی کی تعلیم دینا اور طلبا کو سنسکرت اور انگریزی پڑھانا حالات کا تقاضا ہے۔" مگر [illegible] جو وضاحت ہونا چاہیے میں [illegible] تھا اودھ میں یہی نہیں ہے کہ وہاں تو فارسی اور اردو کو بڑھاوا ملتا رہا اور ہندی اور سنسکرت کو نظر انداز کیا جاتا رہا [illegible] ہے۔ آنے والے برسوں میں انگریزی حکومت نے نہ صرف [illegible] کے تحفظ کو [illegible] کیا بلکہ مذہب کی بنیاد پر [illegible] کو تقسیم کر کے اختلافات کو اور ہوا دی۔ حکومت نے اپنا سیکولر رول ادا نہیں کیا جس کا [illegible] سماجی سائنس داں کہتے رہتے ہیں۔

ادب اور تعلیم:۔ آریہ سماج کا ظہور پہلے پنجاب میں ہوا اور بعد میں مرکزی صوبوں اور بہار میں ہوا۔ اس تحریک نے ہندی تعلیم [illegible] کے [illegible] کی پرورش کی جو ہندو اخلاقیات کی تعلیم [illegible] کے ساتھ وابستہ کرتا تھا۔ یہ رجحان پہلے سے موجود تھا۔

مہادیو پرساد دویدی نے معیاری ہندی کے اصول [illegible] محنت سے پہلے ہی مرتب کر دیے تھے۔ اسی کے ساتھ اخلاقی تعلیم کا سلسلہ [illegible] ہو گیا تھا۔ سرسوتی کے ابتدائی شماروں سے ظاہر ہوتا ہے کہ [illegible] پھیلانے میں آریہ سماج نے بڑا کام کیا۔ اس عہد میں ادب کا تعلق اخلاقی ذمہ داری کے احساس کے ساتھ شروع ہوا [illegible] جنگ عظیم کے بعد وجود میں آئی۔ اس شاعری میں [illegible] آریہ سماج کے زیر اثر [illegible]

؎ ادارہ اس خیال سے متفق نہیں

ضمیر کے ساتھ لکھا جاتا تھا۔ اصلاح پسندوں کا کہنا تھا کہ ہزاروں سال غیر ملکی تسلط میں رہنے کی وجہ سے ہندو سماج کا زوال ہوا اور اب مضامین اور شاعری سے ہندو سماج میں بیداری کا کام لیا جانا چاہئے۔ دویدی اپنی ایک نظم میں لکھتے ہیں:۔

دھرم کے مارگ میں ادھرموں سے ڈرنا نہیں
چیت کر چلنا کو مارگ میں قدم دھرنا نہیں
جوش سے بھاوناؤں میں بھیانک بھاؤ تا بھرنا نہیں
پڑھی ہو دیش ایکتا لکھنے میں کمی کرنا نہیں

بیسویں صدی کی ابتدائی دہائیوں میں جو اخلاقی ادب پیدا ہوا اسے مزید ترقی اس وقت ملی جب ۱۹۲۲ میں متحدہ صوبہ جات (یو پی) میں انٹر میجیٹ کے امتحان میں ہندی کو ایک اختیاری مضمون کی حیثیت سے شامل کر لیا گیا۔ اب نصابی کتابیں ہندو احیا پرستی اور تہذیبی بیداری کا ایک بڑا ذریعہ بن گئیں۔ انگریزی کی طرز پر ہندی میں بھی شاعروں اور ادیبوں کی تخلیقات کے انتخابات شایع کئے جانے لگے۔ ہندی بحیثیت ایک مستقل نصابی کتب میں اخلاقی موضوعات کے اظہار کا اہم ذریعہ بن گئی۔ اصلاحی و اخلاقی رجحانات جن کا تمام تر زور ہندو احیا پرستی پر تھا، نظم و نثر کے ذریعہ نصابی کتب میں نفوذ کر گئے اور ان کی جڑیں اتنی مضبوط ہو گئیں کہ بعد کی چھایاواد کی تحریک بھی ان پر کوئی اثر نہیں ڈال سکی۔ چھایاواد رومانی آزادی کی تحریک تھی جس نے ادبی منظر نامہ کو منقلب کر کے رکھ دیا تھا۔ چھایاواد کے عظیم شاعروں جیسے نرالا اور پرساد کی شاعری بھی دویدی اور ان کے بلند پایہ ہم عصروں کے اصلاح پسند لوگوں کو گرا نہیں سکی۔ نصابی انتخابات میں شامل نظمیں اور مضامین اخلاقیات کے سیکڑوں درس دیتی تھیں۔ ان میں قواعد کی جزئیات اور ایک خاص اسلوب پر زور دیا جاتا تھا۔

اس بات پر دھیان دینا ہے جس طرح میکملن پریس کی اجارہ داری انگریزی کتب پر تھی ویسی ہی اجارہ داری انڈین پریس کی ہندی کی نصابی کتب پر قائم ہو گئی تھی۔ انڈین پریس کے مالک چنتامنی گھوش شمالی ہند کی نصابی کتب کے منظر نامہ پر چھائے ہوئے تھے۔ ان کی موت کے بعد سرسوتی کا ایک خصوصی شمارہ ۱۹۲۸ میں شایع ہوا تھا جس میں ان کی یاد میں ایک مضمون میں لکھا تھا:۔

"وہ بخوبی جانتے تھے کہ کیسی نصابی کتب کس صوبہ کے لئے لکھی جانی چاہئیں، اور کون سے موضوعات پر مضامین لکھوانا ضروری ہے اور ان کے لئے بنیادی مواد کہاں سے ملے گا۔ کون سی کتاب نصاب مناسب ہے اور کس سن میں اس کی کتنی جلدیں شایع ہونی چاہئیں۔ اس کا مکمل حساب کتاب ان کے پاس رہتا تھا۔"

ناشر ہونے کی وجہ سے انڈین پریس کے پاس ایسی ادبی تحریروں کا بڑا ذخیرہ موجود رہتا تھا۔ جسے ان نصابی کتب میں استعمال کیا جا سکتا تھا۔ انڈین پریس ادبی اور تعلیمی دونوں مارکیٹوں پر قابض ہونے کی وجہ سے دونوں میں بازار بنا رکھنے کے موقف میں تھا۔

۱۹۱۷ میں انڈین پریس نے بچوں کے لئے جب ایک ماہانہ رسالہ بال سکھا شایع کیا تو اس کا ادبی و تعلیمی سرگرمیوں سے رشتہ زیادہ مضبوط ہو گیا۔ تقریباً نصف صدی، خاص طور پر اپنی زندگی کے ابتدائی چالیس برسوں تک بال سکھا ہندی خطہ کے شہری والدین کے لئے بڑا مفید مواد فراہم کرتا رہا جو ان کے بچوں کو تہذیبی شعور عطا کرتا تھا۔ یہ رسالہ ہر ماہ، تصویروں اور اداریوں کے خاص اہتمام کے ساتھ نہایت پابندی سے شایع ہوتا تھا۔ یہ رسالہ ایک علامت تھا جو ایک قوم کو بچے کی طرح ابھرتا اور بڑھتا دیکھ رہا تھا۔ بچہ استعارہ ہو گیا ان قومی امنگوں اور خوابوں کا جن میں معصومیت اور منصوبہ دونوں شامل تھے۔ ان خوابوں کی جڑیں لازماً ہندو قوم کے اجتماعی حافظے میں پیوست تھیں اور اس حافظے میں ہندی زبان، ہندو عقائد اور اخلاقیات باہم ایک دوسرے سے گھل مل گئے تھے۔

مرکزی صوبوں کی سیاست:۔ ہندو نظریہ پر مبنی ہندوستان کے مستقبل کی تعمیر کی مزید حوصلہ افزائی جنوب کے ایک گوشہ سے ہوئی جہاں راشٹریہ سویم سیوک سنگھ کا قیام عمل میں آیا۔ یہ پھل تھا ثقافتی احیاء پرستی کے اس بیج کا جسے مغربی ہندوستان میں تلک نے بویا تھا۔ بیسویں دہائی کے ابتدائی برسوں میں آر ایس ایس نے وسطی اور شمالی ہند کے میدانی صوبوں پر بھی اپنی للچائی نگاہ ڈالنی شروع کر دی تھی۔ آریہ سماج کے

ایک ممتاز لیڈر بھائی پرمانند نے آر ایس ایس رہنما ہیڈگوار کو آل انڈیا ہندو والنٹیرز ایسوسی ایشن کی کانفرنس میں شرکت سے ملا کر اچھا کیا۔ آر ایس ایس رہنما کو پہلی بار پنجاب اور متحدہ صوبہ جات میں اپنی سرگرمیوں کے آغاز کا موقع ملا جو آریہ سماج کے گڑھ تھے۔ تیسری دہائی میں آر ایس ایس کی شاخیں تیزی سے قائم ہونے لگیں۔ آر ایس ایس کے بڑھتے اثرات کا اندازہ متحدہ صوبہ جات کی سرکار کے ایک حکم نامہ سے لگایا جا سکتا ہے جس کے تحت اس نے اپنے ملازمین یہاں تک کہ ٹیچروں تک پر پابندی لگا دی تھی کہ وہ آر ایس ایس کی سرگرمیوں میں حصہ نہ لیں۔ آر ایس ایس کا لائحہ عمل ادھیڑ عمر استادوں اور طالب علموں کے لئے بہت کشش رکھتا تھا۔ ایک مثالی پیکر ان کے سامنے پیش کیا گیا تھا جس کی بنیاد قدروں پر مبنی ایک آدرش پر رکھی گئی تھی۔ اس نمونہ میں ہندو بیداری کا ایک ڈرامائی تصور بھی شامل تھا۔

وسطی ہند کے شہروں میں آر ایس ایس کے کام کے لئے پہلے سے سازگار ماحول موجود تھا۔ مراٹھی زمیندار اور آزاد پیشوں میں کام کرنے والے تلک کے سوراج کے تصور کو دل و جان سے قبول کر چکے تھے۔ تلک کی وجہ سے اس علاقہ میں گاندھی کے پیروکاروں کو بھی مزاحمت کا سامنا کرنا پڑا۔ کچھ انگریز بھی قوم پرستوں کے اختلافات کو ہوا دینے کے لئے تیار رہتے تھے۔ ہندی بولنے والے کانگریسیوں کے سامنے مراٹھی بولنے والوں پر اثر انداز ہونے یا انہیں قابو میں کرنے کا ایک ہی طریقہ تھا کہ وہ خود بھی مذہب، زبان اور تعلیم کے معاملے میں آر ایس ایس کے جارحانہ موقف کو اپنا لیں۔ چوتھی دہائی کے ابتدائی برسوں میں قومی شعور تو بیدار ہو رہا تھا مگر مذہبی اور تمدنی معاملات میں تنگ نظری بڑھتی جا رہی تھی۔ وسطی صوبوں میں متحدہ صوبہ جات کے مقابلہ میں ہندو احیا پرستی کے خلاف مزاحمت بھی کم تھی۔ آزادی سے پہلے اور بعد میں کانگریس کی بالادستی سے مدھیہ بھارت کی اس صورت حال میں کوئی فرق نہیں آیا۔

یہاں گوبند داس جیسے کانگریسی رہنماؤں کو ہندی کے پرچار کے زیادہ آزادانہ مواقع حاصل تھے جبکہ سمپورنانند اور ٹنڈن کو متحدہ صوبہ جات میں مخالفت کا سامنا تھا۔

جدید ہندی اور قدیم ہندی: یوپی کے تعلیم یافتہ طبقہ کا یہ دیرینہ خواب تھا کہ مستقبل میں بھارت کی قومی زبان کوئی مشترکہ ثقافتی زبان ہو۔ اس خواب نے زبان کو احیا پرستی سے وابستہ کر دیا جس کی وجہ سے نہ صرف زبان کی ہیئت بدل گئی بلکہ یہاں کے ادبی شعور میں بھی تبدیلی آئی جس کے لئے زبان کو استعمال کیا جا رہا تھا۔ ہندی کو سنسکرت آمیز بنا دیا گیا اور بول چال کی زبان سے اسے الگ کر دیا گیا۔ یہ عمل اسی وقت شروع ہو چکا تھا جب اردو کو فارسی آمیز بنایا جا رہا تھا۔ چنانچہ انیسویں صدی کے وسط تک دو الگ الگ زبانیں وجود میں آ چکی تھیں جن کا رشتہ اپنی اپنی قومیتوں یعنی ہندو اور مسلمانوں سے جوڑا جانے لگا تھا۔ تاہم انیسویں صدی کے آخر تک کوئی بھی ممتاز ہندی ادیب ایسا نہ تھا جس کی تحریروں کا اردو اسلوب غالب نہ ہو۔ بھارتیندو کی نثر جسے وہ عموماً ہندی یا ناگری کہتے تھے اس زمانہ کی بول چال کی زبان سے قریب تھی (اردو یا ہندوستانی تھی۔ جو صرف و نحو ہی نہیں) الفاظ کا انتخاب وہ اسی اردو روایت سے ہی اخذ کرتے تھے۔ ان کی تحریروں میں فارسی ورثے کی جھلک ملتی تھی۔ یہاں تک کہ بھارتیندو کے ہم عصر پرتاپ نارائن مشر کے یہاں بھی اردو روایات کا احساس ملتا ہے جنہوں نے ہندی، ہندو اور ہندوستان کا نعرہ دیا۔

مگر بیسویں صدی کے ہندی ادیبوں میں یہ بات نہیں پائی جاتی۔ وہ اردو روایت سے کٹے ہوئے نظر آتے ہیں۔ ہندی اور اردو کا رشتہ جیسے جیسے بالترتیب ہندوازم اور اسلام سے مضبوط ہوتا جاتا ہے ویسے ویسے دونوں زبانوں کے بیچ خلیج وسیع تر ہوتی جاتی ہے۔ آریہ سماج نے ہندی کو مذہبی بیداری کے لئے استعمال کیا۔ ان کوششوں کی وجہ سے یوپی اور پنجاب میں ہندی ہندو مذہب سے وابستہ ہو گئی۔ لالہ لاجپت رائے نے اپنی خود نوشت سوانح میں لکھا ہے کہ اردو ہندی کی تحریک نے ان کے ذہن پر جو اثرات مرتب کئے تھے۔ وہ لکھتے ہیں "اس جھگڑے نے میرے اندر ہندو قومیت کے احساس کو استوار کیا۔"

دوسری دہائی کے آخر میں جب متحدہ صوبہ جات میں ہندی کو انٹرمیڈیٹ کے امتحان میں شامل کر لیا گیا تو تب ہندی جدید ہندی بن چکی تھی

جو ہندو مسلمان استعمال کرتے تھے بدلتے ہوئے قومی منظر نامہ میں ہندی زبان ہندو شناخت کا اہم ذریعہ اظہار بن چکی تھی۔ ایک نئی زبان وجود میں آ رہی تھی جو فرہنگ اور اصطلاحات کے انتخاب میں زیادہ پیچیدہ اور مشکل تھی اس مشکل ہندی کے لیے دلیل یہ تھی کہ تعلیم اور عالمانہ مذاکرہ کے لیے ایسی ہی مشکل زبان کی ضرورت ہوتی ہے اور جو زبان عوام بولتے ہیں وہ اس کام کے لیے موزوں نہیں ہوتی۔ گاندھی جی کی ہندوستانی یا ملی جلی اردو ہندی کے خلاف بھی ایک دلیل تھی۔ مشکل ہندی کا کہنا تھا کہ گاندھی جی جس ہندوستانی کی بات کرتے تھے وہ بازاری زبان تھی اور سنجیدہ مکالموں یا مباحث کے لیے قطعی نامناسب تھی۔ سمپورنانند لکھتے ہیں :۔

کسی بھی ملک میں بولی یا بازاری زبان مہذب سماج کی ضروریات کو پورا کرنے کے لیے ناکافی ہوتی ہے۔ ہندی دانشور طبقہ میں ہندوستانی کا حامی شاید ہی کوئی رہا ہو۔ پریم چند واحد ممتاز ادیب تھے جو ہندوستانی کے حق میں تھے۔ ہندی کے فروغ کے لیے کام کرنے والے دونوں بڑے ادارے، بنارس کی ناگری پرچارنی سبھا اور الہ آباد کا ہندی ساہتیہ سمیلن، ہندوستانی کے خلاف تھے۔ ہندوستانی کے لیے گاندھی جی کی تائید بھی بے اثر ثابت ہوئی۔ گووند داس نے اپنی خود نوشت سوانح میں لکھا ہے کہ گاندھی جی کا یہ موقف سیاسی نوعیت کا زیادہ تھا اور دراصل تھا بھی سیاسی۔ ہندوستانی کے خلاف ہندی کے حامی دو دلیلیں پیش کرتے تھے۔ ایک تو یہ کہ بول چال کی ہندوستانی سنجیدہ مباحث جیسے پارلیمنٹ یا کالج کے لیے ناکافی تھی۔ دوسرے یہ کہ ہندوستانی سے قومی یکجہتی کو فروغ حاصل نہیں ہو سکتا تھا سنسکرت آمیز ہندی ہی یہ کام کر سکتی تھی کیوں کہ تمام دوسری ہندوستانی زبانوں میں سنسکرت کے اثرات موجود ہیں۔

مگر ہندی کے حامیوں کی یہ دونوں دلیلیں اردو اور ہندوستانی کے اصل مسئلہ کو نہیں چھوتی تھیں۔ قومی زبان کی بحث میں اصل مسئلہ سامنے نہیں لایا گیا۔ بہرحال یہ کوئی تعجب کی بات نہیں تھی۔ بہت سے ایسے مسائل ہندوستان کے سیاسی منظر نامے میں دب کر رہ گئے تھے۔ ہندوستانی کے خلاف ہندی والوں طبقہ کا شدید رد عمل یا دلیل کی ایک چھوٹی سی جھلک ہمیں گووند داس کے یہاں ملتی ہے۔ وہ دو طبقوں یعنی ایک برطانوی سامراج اور دوسرا مغل سامراج کا حوالہ دیتے ہوئے لکھتے ہیں :۔

ان دو طبقوں کی سازش کے پیش نظر ایک خالص ہندوستانی زبان کو سرکاری زبان بنانا آسان کام نہیں تھا۔

ہندی کو جب اردو ورثہ سے پاک صاف کر دیا گیا تو ہندی اونچی ذات کے ان ہندوؤں کے لیے ذریعہ اظہار بن گئی جو اپنے اقتصادی مفاد کے لیے ایک سیاسی پہچان قائم کرنا چاہتے تھے۔ جب یہ پہچان بن گئی تو اسے تیسری دہائی کے آخری برسوں میں سیاسی بالادستی کے لیے استعمال کیا گیا۔ ہندی کے سیاسی استعمال نے ہندی کو عوام کی زبان سے الگ کر کے اسے ہندوؤں کے خواص کی بولی بنا کر رکھ دیا۔ اب ہندی اسی طبقہ کے لیے سیاست اور تعلیم دونوں کے لیے ایک ذریعہ اظہار بن گیا۔ اس ہندی نے نہ صرف یہ کہ اردو کو اس کے حق اور ورثہ سے محروم کر دیا بلکہ دوسری ہندی بولیوں جیسے اودھی، بندیلی، چھتیس گڑھی، بھوجپوری اور دکنی ہندی کی دوسری قبائلی بولیوں کے لیے بھی اپنے دروازے بند کر لیے۔ یہ نئی ہندی تعلیم یافتہ طبقہ خاص طور پر ہندی ادب کے واقف کاروں کی علامتی میراث بن گئی۔ ادبی کتب کا قاری بھی یہی طبقہ تھا جس سماج میں خواندگی ہی محدود ہو اس میں یہ میدان تو اور بھی محدود ہو گیا جس وجہ سے نہ صرف یہ کہ ہندی محدود ہو گئی بلکہ صرف و نحو کی صورت حال بدتر اور لفظیات کی سنسکرت آمیزی سے معاملہ زیادہ پیچیدہ ہو گیا۔

ان رجحانات نے تعلیم کے تیسری سطح کو زیادہ اہم بنا دیا۔ ایسے سکولوں کے ماحول میں جہاں ہندی ایک مضمون کی حیثیت سے پڑھائی جاتی تھی وہاں اعلیٰ ذات کے ہندوؤں کے بچے ہی ذہنی ہم آہنگی محسوس کرتے تھے۔ اس کا ایک اور نتیجہ یہ ہوا کہ اردو اور مسلمان کے بارے میں لوگوں کے نظریے میں تبدیلی آ گئی۔ سیکنڈری اسکولوں میں جو ہندی پڑھائی جاتی تھی اس میں اردو کے الفاظ پر غیر ملکی ہونے کا لیبل لگا دیا جاتا تھا جس کی وجہ سے عام طور مسلمانوں کو بھی غیر ملکی اور جدا طبقہ سمجھنے لگے۔ کیوں کہ درسی کتب کے طالب علم کے سامنے وہ جمالیاتی نمونے موجود ہی نہیں تھے جن کا تعلق

سلم تہذیب سے تھا۔ اس کی تعلیم سے اسلامی اور فارسی دونوں کا اہتمام ورثہ خارج کر دیا گیا تھا۔ وہ اس تہذیب کی علامتوں سے ناواقف تھا۔ اسی طرح وسط مسلمان طالب علم اپنے ملک کی تہذیبی علامتوں سے نابلد تھا۔ اس زبان اور اس سے وابستہ تہذیبی نمونے اسکول میں تسلیم ہی نہیں کیے جاتے تھے۔ اسکول ایک سماجی ادارہ کی حیثیت سے مسلمان طالب علم میں اپنے ملک کے ساتھ احساس وابستگی پیدا کرنے میں ناکام رہا۔ استادوں نے بھی اس دوری کو بڑھانے میں کوئی کسر اٹھا نہیں رکھی۔ اساتذہ اعلیٰ ذات کے ہندو ہوتے تھے وہ نئی ہندی کے پنڈت تھے۔ وسطی اور شمالی ہند کے ٹریننگ کالجوں میں ۱۹۳۰ سے ہندی کی جو نصابی کتاب پڑھائی جاتی تھی وہ اردو اور مسلمان مخالف رجحان کا ثبوت تھی۔ اس کا پہلا ہی سبق اس کے لب و لہجے کا تعین کر دیتا ہے۔ جس میں لکھا ہے کہ سنسکرت جو دیوناگری میں لکھی جاتی ہے قومی زبان بن سکتی ہے۔

قدیم ہندی جس میں اردو الفاظ اور محاورے ہوتے تھے وہ بالکل ختم نہیں ہو گئی اگرچہ تعلیم اور اسکول سے اسے قطعی خارج کر دیا گیا تھا یہ زبان اب فلموں میں استعمال کی جانے لگی۔ ۱۹۳۱ میں جب پہلی ٹاکی عالم آرا بنی تو اس کا رواج بڑھ گیا۔ اس نئے میڈیم کا دائرہ زیادہ وسیع تھا اور صرف ہندی خطہ تک محدود نہیں تھا۔ بمبئی جو فلمی صنعت کا مرکز تھا وہ بھی ہندی خطے سے باہر واقع تھا۔ اس کے علاوہ خواندگی پر بھی اس میڈیم کا انحصار نہیں تھا۔ صرف تعلیم یافتہ طبقہ ہی اس کا ناظر نہیں تھا۔ جہاں تک زبان کا تعلق ہے اس نئے میڈیم نے ہندی اردو کی مشترکہ روایت کی بقا کا موقع فراہم کر دیا تھا۔

ذریعۂ ابلاغ کی حیثیت سے فلموں کا فروغ تفریح کے جدید اور ترقی پذیر تصور پر مبنی تھا۔ فلم اور تفریح کا یہ رشتہ تعلیم کے لئے دور رس نتائج کا حامل ثابت ہوا۔ اگر ایک زبان فلموں کے لئے موزوں ثابت ہو سکتی تھی اور اس کی کامیابی کی ضمانت تھی تو یہ کافی وجہ تھی کہ ایسی زبان کو تعلیم سے الگ رکھا جائے۔ سامراجی حکومت کے دوران اگرچہ تعلیم کا ایک ذکر

شاہی نظام قائم ہو چکا تھا۔ مگر اس کے باوجود وہ کلاسیکی برہمنی روایت باقی تھی جو علم و تدریس اور عوام کے درمیان فاصلہ برقرار رکھنے پر مصر تھی۔ انیسویں صدی کے اخیر میں یہ روایت نہ صرف یہ کہ زندہ رہی بلکہ اس کو مزید طاقت اس وقت ملی جب آزادی کی قومی تحریک اور سامراجی حکومت کے درمیان مذاکرات شروع ہوئے۔ اس روایت کے قائم اور جاری رہنے کا مطلب تھا کہ عوامی زبان کو ذریعہ تعلیم بنانے پر زور دینے کو علم سے متعلق کلاسیکی برہمنی روایت علاحدہ سے ایک خصوصی زبان کے ارتقا کی حوصلہ افزائی کرتی۔ ہندو مسلم تعلقات کی سیاسی نوعیت نے ایسی صورت حال پیدا کر دی تھی جس میں ذریعہ تعلیم ایک خصوصی زبان ہی ہو سکتی تھی۔ ذریعہ ابلاغ اور تفریح کے طور پر جب فلموں کا فروغ ہوا تو ایک خصوصی زبان کی ضرورت کا احساس اور شدید ہو گیا۔ ترسیل کی عوامی زبان کی حیثیت علاحدہ اختیار کی اور نئی ہندی جس میں سے عوامی بولی (اردو) کے عنصر کا بیشتر حصہ باہر نکالا جا چکا تھا ذریعہ تعلیم ہو گئی۔

ریاستی حکومت کی پالیسیوں کی وجہ سے سنسکرت آمیز ہندی کی کافی حوصلہ افزائی ہوتی۔ دستور ہند میں ہندی کو جو دیوناگری رسم الخط میں لکھی جاتی ہے اور سنسکرت سے اپنے الفاظ کا ذخیرہ اخذ کرتی ہے، کو مرکزی سطح میں سرکاری زبان کا مرتبہ دیا گیا۔ دستور میں انگریزی کو پندرہ سال کی عبوری مدت کے لئے معاون سرکاری زبان کا درجہ ملا۔ یہ دو لسانی تجویز پندرہ سال گزرنے کے بعد بھی جاری ہے۔ ہندی کے رہنماؤں کی ناگواری کے باوجود لیکن اس سے سرکاری سطح پر ہندی کو سنسکرت آمیز بنانے کے عمل میں کوئی رکاوٹ پیدا نہیں ہوئی۔ سرکاری سرپرستی میں ہندی کے مختلف علوم و فنون سائنس اور ادبی تنقید کے لیے اصطلاحات سازی کا کام جوش و خروش کے ساتھ جاری رہا۔ ریڈیو اور تعلیمی نوعیت کی سرکاری مطبوعات نے ان اصطلاحات کو عام کیا جس سے ہندی کی ترقی ہوئی تھی اور دہائی کے وسط تک جب انگریزی کو معاون دستوری مرتبہ کی توسیع کا سوال آیا تو ہندی سرکاری زبان کی حیثیت سے اپنی جڑیں مضبوط کر چکی تھی۔

شمالی ہند میں تعلیم یافتہ طبقہ کا آدھا ہندوستان تو ایک نئی زبان

فراہم کرنے کا عظیم الشان منصوبہ مذہبی اور تہذیبی تقسیم کی صورت میں نمودار ہوا۔ ایک غیر کثیر لسانی ملک کے ٹوٹنے سے تہذیبی تقسیم کا یہ عمل مزید تیز ہو گیا۔ ہندی کے طرفداروں کا تہذیبی علاحدگی پسندی کا یہ کردار سیاسی پارٹیوں کے ساتھ وابستگیوں اور رو اداریوں سے ماورا تھا۔ کانگریس میں بھی ہندی کے حامی تھے اور آر ایس ایس اور مہا سبھا میں بھی ہندی کے سوال پر وہ سب ایک آواز تھے۔ سب اسے ایک تہذیبی مقصود سمجھتے تھے۔ مگر اس تہذیبی مقصود کے پیچھے پردے کے پیچھے مسلمان مخالف کردار صاف نظر آتا تھا۔ ٹنڈن نے پارلیمنٹ میں واضح اس کردار کو واضح کر دیا۔ انھوں نے کہا کہ وہ اردو اور فارسی کے دلدادہ ہیں۔ مگر فارسی سے محبت کرنا الگ بات ہے اور ملک کی زبان کیا ہو یہ دوسری بات ہے۔ ہمارے ملک میں ایک تہذیب ہوگی جو ہندوستانی تہذیب (بھارتی سنسکرتی) ہوگی۔ اس تہذیب کی بنیاد ہماری زبان اور رسم الخط ہوں گے۔" اس بیان کا تکلیف دہ پیغام یہ تھا کہ فارسی اور اردو غیر ملکی زبانیں ہیں اور ان کا رسم الخط غیر ملکی ہے۔ اس لئے یہ ہندوستانی تہذیب کی تشکیل میں حصہ نہیں بٹا سکتے۔ اس نظریہ کا شاعرانہ اظہار ایک نظم میں ملتا ہے جو ہال سا کھا کے فروری ۱۹۴۸ کے شمارہ میں شائع ہوئی تھی اور جس میں تاکید کی گئی تھی کہ اردو کو چھوڑ دیں کیونکہ وہ پاکستانی زبان ہے۔

پاکستانی اردو چھوڑو، ہندوستانی ہندی سیکھو
اپنی بھاشا، ریتی رتی کو، اپنا ڈ ہندو سے سیکھو

اکنامک اینڈ پولیٹیکل ویکلی

۹ رجون ۱۹۹۰ء

محمد اظہار الحق

لباس کہنہ ہے اور عام سی کلاہ مری
برائی کرتے ہیں اس پر بھی بادشاہ مری
غنیم نے مجھے ظاہر کی آنکھ سے دیکھا
نظر نہ آئے اسے اسپ اور سپاہ مری
یہ عکس ہے جو نظر آ رہا ہے اصل نہیں
کہ شب سفید ہے اور روشنی سیاہ مری
یہ آج حسن ہے جس کا شریک سازش ہیں
یہ نازنین بنے گی کبھی گواہ مری
حروف کشف کے ہیں اور ظروف مٹی کے
اجڑ سکے گی کسی سے نہ خانقاہ مری
فقیر خاک نشیں اور اس کی جنبش لب
پھر اس کے بعد ہوئی سلطنت تباہ مری
بس ایک اسم دم واپسیں کہ اس کے سوا
کوئی نہیں ہے کہیں بھی نہیں پناہ مری

ترے سامنے تو سمجھ رہا تھا کہ پھول تھا
تجھے کیا خبر کہ یہ آئینہ تھا کہ پھول تھا
ترا پاؤں شام پہ پڑ گیا تھا کہ چاند تھا
ترا ہجر صبح کو جل اٹھا تھا کہ پھول تھا
ترا حسن سحر تھا کہ ممکنات کی حد نہ تھی
کف دست پر ترے خار اگا تھا کہ پھول تھا
وہ کمال رخ تھا کہ نقش تھی اس پہ کلی بھی تھی
جو گلے ملا سر شب دیا تھا کہ پھول تھا
یہ چمن بہشت کے تھے کہ ماں کا وجود تھا
یہ دعا کا ہاتھ مہک اٹھا تھا کہ پھول تھا

محمد اظہار الحق

عدو کے جتنے تھے حربے مرے موافق تھے
کہ اس کے قلعے کے دستے مرے موافق تھے
کنیز شاہ پس نسترن ملی تھی مجھے
حرم کے خاص اشارے مرے موافق تھے
جو پڑھ نہ سکتے تھے یہ بات مانتے ہی نہ تھے
کہ لوح اور فرشتے مرے موافق تھے
میان شہ رگ و شمشیر کچھ نہ تھا لیکن
میں بچ گیا کہ فرشتے مرے موافق تھے
ملی ہیں آخر شب خلعتیں جنہیں اظہار
وہی تو چند قبیلے مرے موافق تھے

نجات کے لئے روز سیاہ مانگتی ہے
زمین اہل زمیں سے پناہ مانگتی ہے
بھرا نہ اطلس و مرمر سے پیٹ خلقت کا
یہ بد نہاد اب آب و گیاہ مانگتی ہے
ریاضتوں سے فرشتہ صفت تو ہو نہ سکی
محبت آئی ہے تاب گناہ مانگتی ہے
وہ رنگ کوچہ و بازار ہے کہ اب بستی
گھروں سے دور الگ قتل گاہ مانگتی ہے
رگوں میں دوڑتا پھرتا ہے عجز صدیوں کا
رعیت آج بھی اک بادشاہ مانگتی ہے

غزلیں

انور شعور

مری حیات ہے بس رات کے اندھیرے تک
مجھے ہوا سے بچائے رکھو سویرے تک

دکان دل میں نوادر سجے ہوئے ہیں مگر
یہ وہ جگہ ہے کہ آئے نہیں لٹیرے تک

مجھے قبول ہیں یہ گردشیں تہہ دل سے
اگر ہوں صرف ترے بازوؤں کے گھیرے تک

چمک دمک میں دکھائی نہیں دیئے آنسو
اگرچہ میں نے یہ نگ راہ میں بکھیرے تک

کہاں گئے وہ مسافر نوار بہتیرے
اٹھا کے لے گئے خانہ بدوش ڈیرے تک

سڑک پہ سوئے ہوئے آدمی کو سونے دو
وہ خواب میں تو پہنچ جائے گا بسیرے تک

تھکا ہوا ہوں مگر اس قدر نہیں کہ شعور
لگا سکوں نہ اب اس کی گلی کے پھیرے تک

مجھے وہ شخص کہیں چھوڑ کر نہیں جاتا
میں چاہتا ہوں کہ جائے مگر نہیں جاتا

خیال پیش کرو اعتماد سے اپنا
کوئی خیال کبھی بے اثر نہیں جاتا

تمام وقت ٹہلتے ہوئے گزرتا ہے
قفس میں بھی مرا شوقِ سفر نہیں جاتا

ستا رہی ہے مجھے زندگی بہت لیکن
کوئی کسی کے ستانے سے مر نہیں جاتا

تمام دن کی غلامی کے بعد دفتر سے
میں اک بہشت میں جاتا ہوں گھر نہیں جاتا

غزلیں

سہیل احمد زیدی

مر مر کے اس کی راہ میں جینے کی شرط ہے
بس ایک شرط وہ بھی قرینے کی شرط ہے

شیشے سے وہ شراب پلاتا ہے بوند بوند
اور ساری عمر اوک سے پینے کی شرط ہے

کھلتے نہیں ہیں آنکھوں پہ یوں ہی رموزِ دشت
زیرِ زمیں خواب دیکھنے کی شرط ہے

دل کعبہ چھوڑ دیں تو ملے پھر کہاں پناہ
ہجرت کے ہر سفر میں مدینے کی شرط ہے

چھلکے گی پھر نہ آنکھ نہ اٹھے گی موجِ غم
دل میں پڑے شگاف کو سینے کی شرط ہے

وہ اس کو بھول جائے اگر ہم بھی بھول جائیں
کیا ہی بھلی رقیب کمینے کی شرط ہے

مشکل نہیں کچھ ایسا وصالِ صنم سہیل
زائد بس اپنی عمر سے جینے کی شرط ہے

جز بوئے گل کہیں بھی گلستاں میں کوئی ہے
میں پوچھتا ہوں عالمِ امکاں میں کوئی ہے

پچھلے پہر سنو تو اک آہٹ لہو میں ہے
لگتا ہے جیسے گوشۂ رگِ جاں میں کوئی ہے

یا منظروں کی پشت پہ ہے کوئی خوب رو
یا پھر ہمارے دیدۂ حیراں میں کوئی ہے

یہ وہم ہے کسی کو یقیں اک سراب ہے
اور بند اپنے حجرۂ ایماں میں کوئی ہے

جی جان سے لگا ہے کھلانے میں گل کوئی
اور کاروبارِ دست و گریباں میں کوئی ہے

مڑ مڑ کے دیکھتا ہے گیا وقت کیوں بھلا
اپنا بھی کیا خرابۂ دوراں میں کوئی ہے

ٹکراؤ بیڑیاں کہ فضا گونج اٹھے سہیل
کچھ تو لگے کہ حلقۂ زنداں میں کوئی ہے

محمد خالد

ورائے لطف کوئی ابتلا نکلنا تھا
یہ سلسلہ بھی بہت دور جا نکلنا تھا
ابھی قبول نہ تھیں یہ عنایتیں ہم کو
ابھی دلوں سے غم مدعا نکلنا تھا
سوائے خستگی کچھ پیش کاسۂ زر خواہ
ہمارے کیسۂ خالی سے کیا نکلنا تھا
سفر کا ایک ستارہ نہیں تھا ورنہ ہمیں
کسی سواد مسرت میں جا نکلنا تھا
عجیب منزل بے چارگی تھی منزل جاں
یہیں سے جادۂ بیم و رجا نکلنا تھا
جبیں پہ نقش خدائی ابھرتے جاتے تھے
دلوں سے یوں تو نہ خوف خدا نکلنا تھا

پس نظارہ کوئی لہر سی تھی پانی تک
کیا تماشا تھا، نہ تھا آنکھ میں حیرانی تک
سفر اتنا ہی کٹھن تھا کہ بالآخر لوٹ آئے
بڑی مشکل سے چلے راہ تن آسانی تک
دھجیاں جسم سے اتری ہیں ابھی خیر مناؤ
تن سے اترے گا یہاں جامۂ عریانی تک
کسی انجان چمک سے ہیں دل و چشم اسیر
سلسلہ ایک سا ہے آئینے سے پانی تک
سر و سامان کوئی اس راہ سے کیونکر لے جائے
چھوڑ آئے ہیں جہاں بے سر و سامانی تک
اور پھر اتنا چلے پاؤں میں طاقت نہ رہی
دو قدم تھے مری دانائی سے نادانی تک

محمد خالد

کھل گیا ہو نہ کسی اور طرف باب مرا
کہیں آوارۂ غربت ہی نہ ہو خواب مرا
خطۂ خاک میں کچھ خواب پہ تہمت میری
سرِ افلاک کوئی خیمۂ مہتاب میرا
دل آوارہ کہیں چشم کہیں، خواب کہیں
کیسا بکھرا در آفاق پہ اسباب مرا
خواہشِ جاں بھی لرز جاتی ہے ہر لمحے کے ساتھ
میری مٹی کو کہیں لے جائے نہ سیلاب مرا
دل کہاں اور کہاں شورشِ پیہم دل کی
کس تمنا میں رواں ہے تنِ بیتاب مرا

کب سرِ دوش ہوا خاک فقط میری ہے
اب تو یہ منزلِ غمناک فقط میری ہے
آسمانوں سے ادھر کون سنبھالے کوئی نقش
یہ زمیں کہتی ہے پوشاک فقط میری ہے
بیٹھتا جاتا ہے آئینۂ ہستی پہ غبار
اس خرابے میں یہی خاک فقط میری ہے
ڈوبتے اور ابھرتے ہیں ستارے شب بھر
اور یہ صورتِ تہہ افلاک فقط میری ہے
بحث کوزہ کا فسانہ کوئی آغاز کرو
اب جو مٹی ہے سرِ چاک فقط میری ہے

قمر احسن

A Paranoiac is bound to have total belief in his delusions. the strength of his delusion is in proportion to the efficiency of his psychic talent.

"اگر تمہارے دل کو اس سراپا ناز سے تعلق ہے تو خود اپنے آپ پر نظر رکھو گو کہ وہ نمائش ظہور حسن کی وجہ سے آفتاب نصف النہار کی طرح حجاب میں ہے لیکن دنیا کا کوئی ذرہ اس کے پرتو سے محروم نہیں غور کرو اور اپنی حقیقت کو سمجھو۔ تم خود ہی اپنا مقصود ہو"

شیخ شہاب سمنانی نے پہلے خود پر غور کیا اور پھر فرض کر لیا کہ وہ ایک لاغر اور مریل گائے ہیں۔ لہٰذا وہ گائے ہو گئے"...

راجہ توکل حسین ایک کرم خوردہ گہرے زرد رنگ کی کتاب سے اتنا ہی پڑھ سکے تھے کہ حاضرین میں سے ایک بول پڑا

"راجہ صاحب تو کیا اگر ہم فرض کر لیں کہ ہم چوہے ہیں تو ہم چوہا ہو جائیں گے" "یہاں ہو جائیں گے اس لئے کہ ہم خود ہی اپنا مقصود ہیں پس ہمیں اسی شدت سے فرض کرنا ہوگا جس شدت سے شیخ سمنانی نے فرض کیا تھا" راجہ صاحب نے جواب دیا اور پھر کتاب کے صفحہ پر نظریں جما دیں

نومبر دسمبر ۱۹۶۶|۶۹

"میر ساہا ایک پانی بھرا مشکیزہ کندھے پر رکھ کر شہر میں نکلتے اور آواز لگاتے جاتے"

"اے بستی کے کم آب دریا کے ساحل پر پیاسے رہنے والو! اگر لب تر کرنا چاہو تو آجاؤ"

"جب فقیر کے غصے کی آگ بھڑکتی ہے تو خشک و تر سب کو جلا ڈالتی ہے۔" انہیں میر ساہا کو ایک دن بستی والوں نے دیکھا کہ جادہ بستی پر سر پیٹے تیزی سے لپکتے آگے بڑھے اور ایک تیلی کے مہمان ہو گئے۔ سر شام قریب وقت مغرب تیلی نے دیکھا کہ میر صاحب شیر کی کھال پہنے شیر کی طرح پڑے کچھ سوچ رہے ہیں۔ وہ رنج کے عالم پر تادیر نظر جما سکی اور جا کر ایک گوشہ میں چھپ گئی کچھ دیر بعد جھانک کر دیکھا تو میر ساہا شیر کی کھال سے غائب تھے اس کی نظر پھر گئی تو جو کچھ اسے نظر آیا وہ اس کے ہوش اڑا دینے کے لئے کافی تھا۔ میر صاحب کا سر ہوا میں معلق تھا

بند ہے بند جا دہ پورے کمرے میں بکھرے ہوئے تھے۔"

"تیلی رتی چلتی بیچ بازار آکر چلانے لگی۔ لوگو دوڑو پیر سابا کو نہ جانے کس نے قتل کر دیا۔ خلقت دوڑ پڑی تو سب نے پایا کہ پیر صاحب اسی طرح فقیر کی کھال پر بیٹھے وظیفہ پڑھ رہے ہیں۔ عوام الناس خاموش اور تیلی الگ محو استعجاب۔

"جب لوگ چلے گئے تو پیر سابا نے تیلی سے مخاطب ہو کر کہا "تو میرا راز جان کر خاموش نہ رہ سکی اپنے عذاب کو خود بھگتے گی۔"

"وہ فرماتے۔ یہ دنیا ایک دلکش کارواں گاہ ہے۔ یہاں سے حیرت کے سوا کچھ نہیں جاتا اس کی بے رنگی میں رنگ ہے اور ساز وحدت میں آہنگ ہے یہ پردہ کثرت کی نواسازی ہے اور شش جہت سے آواز آتی ہے۔ قبرستان میں جایا کرو۔۔۔"

"پھر ایک دن انھیں پیر سابا نے فرض کیا کہ وہ ایک اژدہا ہیں لہٰذا وہ کالا سانپ ہو گئے"

راجہ توکل حسین کتاب بند کر کے برآمدے سے دور پھیلے میدان کی طرف دیکھنے لگے اور حاضرین دھیرے دھیرے اٹھ کر اپنے گھروں کی طرف چل دیے۔

راجہ صاحب نے بڑے ٹھسے سے بائیس سال پولس کی ملازمت کی تھی لیکن اب طبیعت کی مستقل خرابی کی وجہ سے وقت سے پہلے ہی ریٹائرمنٹ لے لیا تھا۔ تھے تو وہ ریٹائرڈ سپرنٹنڈنٹ پولس لیکن اکثر بے تکلف دوست اب بھی داروغہ صاحب کے نام سے ہی پکارتے تھے۔

انتہائی وجیہ اور بارعب جسم اور چہرہ کے مالک تھے اور خاص طور سے آنکھوں میں بڑی تیز چمک تھی انھیں دور سے دیکھتے ہی ذہن میں کسی چیتے کا تصور آجاتا تھا آنکھوں کی دبی ہلکی سی زردی اور کاٹ دار چمک دیکھ کر کوئی نہیں کہہ سکتا تھا کہ انھیں کوئی آزار ہے۔

بس عجیب سی بیماری تھی۔

پہلے پہل جسم پر خشک دھبے سے پڑے جن میں خشکی جھڑتی تھی۔ ڈاکٹروں سے انجکشن جانچ کر علاج کیا تو کچھ دنوں کے لیے خشکی ختم ہو گئی لیکن دھبے باقی رہے۔ کچھ دنوں بعد پھر خشکی پیدا ہو گئی۔ حکیموں اور ویدوں نے خیال ظاہر کیا کہ بلغمی مزاج لوگوں کو مرطوب آب و ہوا راس نہیں آتی یا سی کا شاخسانہ ہے لیکن مرض کی تشخیص کے باوجود بھی شافی علاج نہ کر سکے۔

پھر ان خشک دھبوں میں سرخی پیدا ہو گئی اس کے ساتھ خارش اور جلن بھی بڑھنے لگی۔ ڈاکٹروں نے ہر ہر طرح کے الرجی ٹسٹ بھی کرائے لیکن کسی خاص نتیجہ پر نہ پہنچ سکے یہ دھبے پھیلتے پھیلتے چہرہ اور سر تک بھی پہنچ گئے اور خارش کی وجہ سے ایک لمحہ کے لیے بھی راجہ صاحب کو چین نہ ملتا۔ ڈاکٹروں نے ہر طرح کے پرہیز کے ساتھ یہ بھی تاکید کر دی کہ کپڑا جسم پر نہ ڈالیں۔ اب ننگے بدن رہنا ان کی وضع داری کے خلاف تھا لہٰذا ہفتوں کمرہ میں بند جسم پر مرہم کا لیپ لگائے پڑے رہتے جب کوئی افاقہ نہ ہوا تو آب و ہوا کی تبدیلی کی غرض سے مہینوں کی چھٹی لے کر وطن آ گئے ٹونے ٹوٹکے لے کر دیسی نسخوں تک کو استعمال کرنے کے بعد بھی کوئی فائدہ نہیں ہوا آخر چھٹیاں ختم ہونے پر ڈیوٹی پر جانا ہی پڑا اور مرض بڑھتا ہی گیا باقی جسم تو لباس میں چھپا رہتا لیکن چہرہ اور ہاتھوں پر انتہائی مکروہ سرخ دھبے پڑے رہتے تھے جن میں سے خشکی جھڑا کرتی تھی۔ کچھ دنوں بعد ان دھبوں میں سوجن بھی پیدا ہونے لگی اور اس میں سے پانی جیسا مادہ رسنے لگا۔

راجہ صاحب کی طبیعت اور مزاج میں مرض کی طوالت کی وجہ سے اشتعال سا پیدا ہو گیا تھا ذرا ذرا سی بات پر غرانا اور غصہ کرنا چیزوں کو توڑ پھوڑ دینا اور لباس چیر پھاڑ ڈالنا اب ان کا معمول سا بن گیا تھا۔ گھر کے تمام افراد اب ان سے کتراتے کتراتے پھرتے اور خود یہ بھی زیادہ تر اپنے کمرے تک محدود ہو کر رہ گئے تھے انھوں نے محسوس کیا کہ اب اس مرض کے ساتھ فرائض منصبی کا ادا کرنا ممکن نہیں رہ گیا ہے تو رضا کارانہ سبکدوشی کی درخواست دے دی اور اعلیٰ عہدیداروں سے مل کر انھیں صورت حال بتا کر اس کی منظوری بھی حاصل کر لی چنانچہ سبکدوشی کے بعد سے پھر اپنے وطن واپس آگئے تھے جہاں علاج بھی باقاعدہ چل رہا تھا گھر اور گھر کے باہر اعزاء و اقرباء ان کی دلجوئی میں بھی لگے رہتے تھے۔

اب ان کا معمول ہو گیا تھا کہ صبح اپنے کمرہ سے نکل کر خاندانی لائبریری میں چلے جاتے اور خاصی دیر تک کتابوں کا مطالعہ کرتے رہتے پھر جو کتاب انھیں اچھی لگتی لے کر باہر برآمدے میں آجاتے اور اس کے کچھ اقتباس بلند آواز سے

پڑھ کر حاضرین کو سناتے۔ کبھی کبھی کسی خاص موضوع پر سب گفتگو میں بھی حصہ لیتے۔

دوپہر کے بعد سے پھر وہ اپنے کمرہ میں بند ہو جاتے بس اذان کی آواز پر باہر نکلتے مسجد جا کر فرادہ نماز پڑھتے پھر کمرہ میں واپس آ کر کسی کتاب کے مطالعہ میں مشغول ہو جاتے۔

آج کل تصوف اور صوفیاء میں ان کی دلچسپی بڑھی ہوئی تھی احوال صوفیاء پر جو بھی کتاب ہاتھ لگتی وہ جا کر اٹھا لاتے چنانچہ نفحات الانس اور طبقات الصوفیاء اپنے کمرہ میں بھی اٹھا لائے تھے۔

آج حاضرین کے جانے کے بعد بھی بہت دیر تک وہ خلا میں گھورتے رہے اور پھر اسی طرح کھوئے کھوئے سے اپنے کمرہ میں واپس آ کر مسہری سے ٹیک لگا کر بیٹھ گئے۔

اچانک انھیں محسوس ہوا کہ کوئی پیلے رنگ کی پرچھائیں سی کمرہ کی دیواروں پر دوڑ گئی ہے انھوں نے چونک کر ادھر ادھر پھر دروازہ کی طرف دیکھا لیکن کچھ نظر نہیں آیا۔

جب سے اس مرض کی شدت ہوئی تھی انھوں نے سب کے ساتھ بیٹھ کر دسترخوان پر کھانا ترک کر دیا تھا۔ اب ان کی اہلیہ ہی ان کا کھانا لے کر ان کے کمرے میں آ جاتی تھی اور ملازمہ خالی برتن اٹھانے جاتی۔ اور ان کے علم میں لائے بغیر ان کے جھوٹے برتن علاحدہ سے دھلوا لئے جاتے تھے۔

کھانے کے بعد جب ان کی بیوی چلی گئیں اور ملازمہ برتن سمیٹ لے گئی تو انھوں نے ایک گوشہ میں رکھی سنگار میز کے قد آدم شیشہ میں اپنے آپ کو دیکھا۔ کرتے کے نیچے پیٹ سینہ اور مونڈھوں پر لمبے لمبے سرخ نشان سے ابھر آئے تھے جیسے رول یا کوڑوں کی مار سے ابھرتے ہیں انگلیاں دیکھیں تو سرخ دھبوں کے نیچے گوشت کم ہو گیا تھا اور ہڈیاں گرہوں کی طرح ابھر آئی تھی جس سے انگلیاں پوروں پر سے ٹیڑھی ٹیڑھی لگنے لگی تھیں انھوں نے رومال اٹھا کر ناک خشک کرنا چاہی تو لگا جیسے ناک پہلے سے کچھ موٹی ہو گئی ہو۔ کان کی لویں بھی لٹکی ہوئی محسوس ہو رہی تھیں۔ ابھی وہ آئینہ میں اپنا سراپا دیکھ ہی رہے تھے کہ پھر آئینہ میں پیلے رنگ کی پرچھائیں سی دوڑتی ہوئی نظر آئی ایک لمحہ کے لئے انھیں لگا جیسے یہ شیر کا سراپا ہو۔ اضطراری طور پر انھوں نے ہٹ کر دیکھا تو سپاٹ دیواروں پر کچھ نہ نظر آیا۔

بستر پر قیلولہ کرنے کے لئے لیٹے تو ایکدم سے خیال آیا کہ محرم آنے سے پہلے امام باڑہ کی صفائی ستھرائی پر ایک نظر ڈال لینی چاہئے چنانچہ وہ دیسے ہی باہر نکل آئے اور ملازموں سے امام باڑہ کا دروازہ کھلوا کر چوکھٹ چوم کر اندر داخل ہوئے تو سب سے پہلے سامنے فریم پر نظر جم گئی۔ جس میں سونے کے زرد پانی سے شیر کی شکل میں نادعلی لکھی تھی۔ انھیں لگا کمرہ میں جو دو بار پرچھائیں سی نظر آئی تھی وہ بالکل اسی تصویر سے مشابہ تھی۔ وہ کچھ لمحہ سے تھوڑی دیر تصویر کے سامنے کھڑے رہے پھر ملازموں کو کچھ معمولی سی ہدایتیں دے کر واپس چلے آئے اور بستر پر لیٹ گئے چند ثانیوں بعد پھر اٹھ کر بیٹھ گئے اور لکھنے کی میز پر آ کر کاغذ قلم دوات نکال کر اپنے دونوں بیٹوں کو خط لکھنے لگے۔

ان کا ایک بیٹا مقابلہ کا امتحان پاس کر کے اب شہر میں اعلیٰ عہدہ پر فائز تھا اور دوسرا بیٹا یونیورسٹی میں تعلیم کا آخری سال پورا کر رہا تھا۔

انھوں نے بڑے بیٹے کے نام خط ختم کرنے سے پہلے اس میں فرمائش کے طور پر لکھا کہ وہ ان کے لئے شہر سے حیوانات پر اچھی کتابیں ڈھونڈے۔ خاص طور سے شیر سے متعلق اچھی کتابیں تلاش کرے اور چھوٹے بیٹے کو انھوں نے شہر کی ایک مشہور دکان سے دیوار پر لگانے کے لئے شیر کی عمدہ تصویریں خرید کر بھجوانے کی ہدایت کی دونوں خط ختم کرنے کے بعد وہ بستر پر آ گئے اور تھوڑی دیر بے چینی سے کروٹ بدلنے کے بعد حسب عادت سو گئے۔

سہ پہر کو دوران نماز حالت رکوع میں انھیں لگا جیسے دونوں پیروں کی انگلیوں کی اگلی پوریں متورم ہو کر آگے سے مڑ گئی ہیں۔ جب تک نماز ختم ہو گئی ان کی خلش بڑھتی گئی اور سلام پھیر کر جلدی جلدی انھوں نے دونوں پیروں کی انگلیوں کو چھوا اور دیکھا تو ان کا گمان اور مضبوط ہو گیا۔ وہ فکرمند سے ہو کر پھر اپنے آبائی کتب خانہ کی طرف چل پڑے پہلے تو تصوف اور مذہبی کتابوں کو الٹتے پلٹتے رہے پھر کتب خانے کی فہرست کھول کر صفحہ گردانی کرنے لگے۔ آخر میں ... کی حیوٰۃ الحیوان ... نکال کر اپنے ساتھ لے آئے اور صفحات پلٹ کر شیر کا ذکر تلاش کرنے لگے۔

رات کا کھانا کھاتے کھاتے انھوں نے کن انکھیوں سے اپنی بیوی کی طرف دیکھا اور کہا " آپ بلا وجہ اتنی دیر انتظار کرتی ہیں آپ کھانا رکھ دیا کیجئے میں اطمینان سے کھا لیا کروں گا۔"

"نہیں مجھے کوئی تکلیف نہیں آپ اطمینان سے کھانا کھائیے۔" بیوی نے کہا

"لیکن مجھے تو بے چینی سی رہتی ہے کہ جلدی کھانا ختم کروں۔ آپ انتظار کر رہی ہیں۔ بس کل سے آپ میرا کھانا چھوڑ کر چلی جائیں گی"

جب ان کی بیوی جانے لگیں تو انھوں نے کہا "کل بھنا ہوا مرغ پکوا لیجئے گا جی چاہ رہا ہے۔"

رات دیر تک وہ کتابوں کا مطالعہ کرتے رہے پھر سو گئے دوسرا دن بھی معمول کے مطابق تھا بس دوستوں اور مصاحبوں کے درمیان بھی ان کے چہرہ پر ایک فکر کا سایہ سا لہراتا رہا تھا۔

دوپہر کو جب انکی بیوی نے کھانا لے کر آئیں تو انھوں نے دیکھ لیا کہ اس میں ان کی حسب فرمائش بھنا ہوا مرغ بھی رکھا تھا۔

جب ملازمہ نے کھانا سجا دیا اور ان کی بیوی وہیں بیٹھنے لگیں تو انھوں نے اصرار کر کے انھیں کمرے سے واپس بھیج دیا اور یقین دلایا کہ وہ اطمینان سے کھانا کھائیں گے۔ جب ان کی بیوی کمرے سے باہر چلی گئیں تو انھوں نے کمرہ اندر سے بند کر لیا۔ کھانے کے پاس آ کر تھوڑی دیر تک کھڑے رہے پھر گردن گھما کر کمرہ میں چاروں طرف دیکھا اور دوزانو بیٹھ کر دونوں ہاتھ دسترخوان پر ٹیک کر مرغ کی پلیٹ پر جھک گئے۔

وہ کوشش کر رہے تھے کہ کسی درندہ صفت کی طرح بھنے ہوئے مرغ کو صرف دانتوں کی مدد سے ادھیڑ ڈالیں لیکن مرغ بار بار پھسل جاتا تھا۔ ان کی پوری باچھیں مرغ کے مسالحے سے لت پت تھیں وہ اسی حالت میں اٹھ کر آئینہ کے سامنے کھڑے ہو گئے اور اپنی حالت دیکھ کر خود ہی ہنس پڑے لیکن انھیں خود اپنی ہنسی مزاحمت نما ہی لگی۔ آئینہ کے سامنے سے ہٹ کر پھر دسترخوان پر آ گئے اور اسی طرح دانتوں سے روٹی بھی کاٹ کر کھانے کی کوشش کرنے لگے۔ خاصی دیر تک جدوجہد کرنے کے بعد رومال سے منہ خشک کر کے اٹھے اور ہاتھ دھو کر پھر اطمینان سے کھانا کھانے لگے۔

اب انھوں نے باہر کی نشستیں بھی کم کر دی تھیں کوئی ملنے پر بہت ہی اصرار کرتا تو تھوڑی دیر کے لئے باہر آ جاتے تھے ورنہ زیادہ تر وقت اپنے کمرے میں کتابوں کے مطالعہ میں غرق رہتے ان کے ساتھی اور دوست دو چار دن تو دروازہ پر جمع ہوئے لیکن ان کی بد دلی دیکھ کر وہ سب بھی اپنے اپنے کام میں مصروف ہو گئے۔

ان کے بڑے لڑکے نے شیروں اور ان کی عادت و خصلت پر بہت کمیاب کتابیں جمع کر کے انھیں بھجوا دی تھیں جنہیں پا کر وہ بہت مسرور ہوئے تھے اور اب رات دن ان کتابوں کو پڑھ کر کاغذ پر نوٹس اور شیر کے چہرے کان اور پنجوں کے نقشے بنایا کرتے تھے تھوڑے دن بعد ان کا چھوٹا بیٹا شیر کی بہت سی دیوار گیر تصویریں لے کر خود ہی آ گیا اور دونوں کئی دن تک یہ تصویریں کمرے میں کیلوں اور چپکنے والے کاغذ کی مدد سے لگاتے اور لٹکاتے رہے۔ جنہیں دیکھ دیکھ کر وہ خوشی کا اظہار کرتے ان کا بیٹا دو چار دن رہ کر پھر واپس چلا گیا تو بھی یہ دیر دیر تک ان تصویروں کے سامنے کھڑے ہو کر انھیں دیکھتے رہتے یا پھر آئینہ کے سامنے کھڑے ہو کر اپنا سراپا دیکھتے کبھی انھیں اپنی ناک کا بانسہ بیٹھا ہوا نظر آتا کبھی گمان ہوتا کہ دونوں ہونٹ موٹے ہو گئے ہیں اور جبڑا باہر اٹھ گیا ہے یا پھر وہی کتابیں ہوتیں اور ان کے نوٹس اور نقشے۔

بزرگوں سے یہ سلسلہ چلا آ رہا تھا کہ گھر کے افراد سال بھر کہیں بھی رہیں کچھ بھی کریں لیکن محرم کے چاند سے پہلے سب وطن پہنچ جائیں اس رسم کی انھوں نے بھی پابندی کی تھی اور اپنی اولاد کو بھی یہی ہدایت دی تھی کہ محرم سے پہلے وہ سب گھر آ جایا کریں۔ چنانچہ ان کا بڑا بیٹا جب اپنے اہل و عیال کے ساتھ آیا تو ان کو بڑا اطمینان ہوا چھوٹے بچوں کی ان کمرے سے خاصی دلچسپی رہتی تھی اس لئے کہ ان کے لئے یہ کمرہ عجوبہ روزگار تھا دنیا میں ان کی ہر مطلوب شے کسی نہ کسی ڈبے یا دراز سے نکل آتی تھی اور انھیں اس کمرہ میں دھما چوکڑی کرنے یا خاموشی سے اپنا کھیل جاری رکھنے کی پوری آزادی رہتی تھی لیکن اس بار ان کے آتے ہی بڑے صاحب کی اہلیہ یعنی بچوں کی دادی نے سختی سے اعلان کر دیا کہ کوئی بچہ اس کمرہ میں نہ جانے گا اور پھر انھوں نے اپنی بہو کو علیحدہ لے جا کر

ضروری ہدایات [illegible] ایک دو دن تو ادھر ادھر ٹہلتے رہے لیکن پھر وہ مٹھیاں بھینچ کر اپنے کمرے میں گھس گئے اور دیر تک حیرانی سے دیواروں پر لگی ہوئی تصویروں کے سامنے کھڑے ہو گئے۔ راجہ صاحب اپنی کتابوں سے فارغ ہوتے تو بچوں کو دیکھ کر مسکراتے اور ہاتھوں پر دستانے پہن کر دراز سے ٹافیاں، پیسے اور بادام نکال کر ان کے حوالے کر دیتے۔ بچے ایک جھرجھری لے کر مٹھیوں میں سامان لے کر بھاگ آتے تو دیکھا کہ ان کی والدہ اور باپ سر جوڑے بیٹھے تھے۔

"لیکن اماں یہ صورت کب تک رہے گی اب انھیں کسی مخصوص ہسپتال میں داخل کرا دینا چاہیے اچھا ہے۔" لڑکے نے کہا۔

"تم جو چاہو کرو لیکن یہ خیال رہے کہ انھیں کسی بات کا احساس نہ ہونے پائے۔ وہ ابھی تک اپنے مرض کو نہیں سمجھ سکے ہیں۔" ماں نے اسے سمجھاتے ہوئے جواب دیا۔

"اب یہ تو بتانا ہی پڑے گا ورنہ وہ تو ہماری کسی بات کی اہمیت کو نہ سمجھ پائیں۔" لڑکے نے اصرار کیا۔

"وہ ذہنی طور پر پہلے سے بھی زیادہ گئے گزرے ہو گئے ہیں۔ میں نے انھیں آئینے کے سامنے کھڑے ہو کر طرح طرح کی حرکتیں کرتے، دانت پیستے، غراتے اور خوفناک شکلیں بناتے دیکھا ہے۔ اکثر دیواروں پر لگی تصویروں سے باتیں کرنے لگتے ہیں ان سے اشارہ کرتے ہیں اور کبھی کبھی انگلی کی بندوق بنا بنا کر ان کا نشانہ لگاتے ہیں۔ ملازمہ بتا رہی تھی کہ کسی دن وہ ہاتھوں کے بغیر دانتوں سے ہی کھانا کھانے کی کوشش کر رہے تھے۔" ماں نے تشویش بھرے انداز میں کہا۔

"ایسی حرکتیں تو ہر آدمی تنہائی میں کرتا ہے اماں۔ یہ کوئی خاص بات نہیں۔ اصل بات تو ان کا وہ مرض ہے جس سے وہ اتنے عرصے سے پریشان ہیں۔" لڑکے نے کہا۔

"تم جو بھی قدم اٹھاؤ خوب سوچ سمجھ کر اٹھاؤ ایسا نہ ہو کہ اس سے ان پر اور خراب اثر پڑے۔"

لڑکے تو کام پر جاتے ہی باہر نکل کر چلے گئے اور راجہ صاحب پہلے کی طرح ہی کمرے میں گھسے رہے۔ موسم پہلے سے زیادہ گرم ہو گیا تھا۔ لہٰذا دن کی دھوپ اور لو کی وجہ سے ان کا باہر نکلنا تقریباً ختم ہو گیا تھا۔ گرمی کی شدت سے اب ان کے جسم کی خارش کافی بڑھ گئی تھی اور ہاتھوں پیروں کی انگلیوں سے پانی سا رسنے لگا تھا۔ اب انھیں دن میں کئی بار اپنے دستانے بدلنے پڑتے تھے جنھیں اسی کام کے لیے مخصوص کر دیا گیا تھا۔ ایک برتن میں احتیاط سے ابال کر رکھ دیا جاتا تھا اور باتھ روم میں پڑے ٹب میں سر تا پا [illegible] سے بھی ہلکا ہلکا پانی رستا تھا اور خارش اسی طرح جاری تھی۔

ایک صبح نہ جانے ان کے جی میں کیا آئی کہ مچھلیاں پکڑنے کے لیے جو تالاب کھدا تھا اس میں اتر گئے اور تقریباً دوپہر تک اس ٹھنڈے پانی میں بیٹھے رہے۔ اب یہ کہنا مشکل ہے کہ پانی کی ٹھنڈک تھی یا کچھ اور کہ اس دن انھیں راحت سی محسوس ہوئی۔ چنانچہ اس کے بعد ان کا معمول ہو گیا تھا کہ صبح بلند ہوتے ہی تالاب میں اتر جاتے اور سارا دن پانی میں ڈوبے رہتے۔ [illegible] دوپہر کے کھانے تک پانی میں بیٹھے رہتے۔ پانی میں بیٹھے بیٹھے ان کو ایک عجیب احساس ہوا کہ جیسے ان کے سارے بدن کی طاقت سمٹ کر [illegible] میں آتی جا رہی ہے۔ سینہ ابھر کر باہر آتا جا رہا ہے اور ہاتھ چھوٹے ہوتے جا رہے ہیں۔ گھبرا کر آئینے میں اپنا سراپا دیکھا تو کوئی فرق نہ پایا۔ البتہ آنکھیں بڑی اور ہونٹ موٹے نظر آئے۔ وہ اس فکر میں پڑ گئے کہ ہونٹوں کے موٹے ہونے سے [illegible] ہو گئی ہے یا ناک کے بیٹھ جانے کی وجہ سے موٹے نظر آ رہے ہیں۔ اس کے بعد ان پر یہ احساس طاری ہو گیا کہ ان کے سینے اور بازوؤں میں تمام جسم کی طاقت سمٹ آئی ہے۔ چنانچہ ایک دن باتھ روم میں انھوں نے ایک بھینس کے چند روز قبل پیدا ہوئے بچے کو ایک ہاتھ سے نہ صرف اٹھا لینے کا دعویٰ کیا بلکہ اسے گردن سے پکڑ کر پنجوں میں دبا کر اٹھانے کی کوشش بھی کی۔ ملازمین یہ دیکھ کر حیرت سے انھیں دیکھ رہے تھے۔

انھی دنوں میں ایک دن بڑے میدان میں ایک سفید رنگ کی [illegible] آکر رکی جس کا دروازہ [illegible] اور [illegible] رکھے کہ اس [illegible] راجہ صاحب کا [illegible] آئے اور [illegible] دیتا ہوا گھر میں داخل ہو گیا۔ [illegible] دروازہ [illegible] تھے جو [illegible] میں گھس گئے۔

تھوڑی دیر بعد ملازم نے راجہ صاحب کی زوردار گرج سنی "خبردار اگر کسی نے ایسے معاملات میں مداخلت کی..."

کچھ ملازم گھبرا کر ان سے پہلے راجہ صاحب کی اپنے کمرہ میں داخل ہوتے ہوئے بس ایک جھلک دکھائی پھر دروازہ زوردار آواز سے بند ہو گیا۔ راجہ صاحب کی اہلیہ اور دوسرے افراد خاندان سناٹے کی حالت میں چپ چاپ کھڑے ایک دوسرے کو دیکھ رہے تھے۔

راجہ صاحب کی اہلیہ نے سب کو اپنے کاموں میں مصروف ہو جانے کی ہدایت دی اور بیٹے کے ساتھ اپنے کمرہ میں داخل ہو گئیں۔

"اب کیا ہوگا — ابھی تو اس مرض کے لئے مخصوص شہر کے ایک مشہور اسپتال میں ان کے لئے تمام مناسب انتظامات کر کے ہی انھیں لایا گیا تھا اور وہیں سے ابھی بس..." ... لڑکے نے الجھے الجھے انداز میں کہا "تم فکر نہ کرو۔ میں انھیں سمجھاتی ہوں۔ بس تھوڑی دیر صبر کرو بلکہ اتنی دیر میں تم نہا دھو کر تازہ ہو لو۔" راجہ صاحب کی اہلیہ بیٹے کو سمجھا کر راجہ صاحب کے کمرہ کی طرف بڑھ گئیں۔

کمرہ سے بہت دیر تک ان کے گرجنے اور غرانے کی آوازیں آتی رہیں پھر ایک دم سے خاموشی چھا گئی۔ کچھ دیر بعد ان کی اہلیہ نے اپنی ملازمہ کو بھی بلا لیا اور اندر سے کچھ رکھنے اٹھانے کی آوازیں آنے لگیں۔

شام کو مغرب سے ذرا پہلے ملازمین دو سوٹ کیس لئے ہوئے کمرے سے باہر آئے اور دیکھتے ہی دیکھتے کہیں چلے گئے۔ تھوڑی دیر بعد باہر جمع ہو گئے لوگوں نے چونک کر راجہ صاحب کو [illegible] مضطرب انداز میں زمین پر قدم رکھتے ہوئے گھر سے باہر آتے ہوئے دیکھا۔ اور افراد خاندان نے خاصے فاصلے پر ان کے پیچھے آ رہے ہیں۔ نزدیک آ جانے پر سب نے دیکھا کہ راجہ صاحب کا چہرہ غصے سے لال ہوا جا رہا تھا اور سرخ آنکھیں اضطراب میں آس پاس کے تمام منظر کو اپنے میں سمیٹنے کی کوشش کر رہی تھیں وہ برآمدوں، دالانوں [illegible] سے گذرتے ہوئے سیدھے امام باڑہ کی چوکھٹ پر آئے [illegible] پلٹ آئے۔ پیچھے سب ہی [illegible] تھا۔ وہ سیدھے میدان کی طرف جاتے جاتے

پھر مسجد کی دیوار کی طرف بڑھ گئے اور اسے مس کر کے ہاتھوں کو چوم لیا پھر سرخ چہرہ، سرخ آنکھوں کے ساتھ سینہ پھیلائے اور ہاتھ پھیلائے ہوئے وہ وہیں کے کھلے دروازہ سے اس میں داخل ہو گئے۔

موٹر کے روانہ ہو جانے کے بعد راجہ صاحب کی اہلیہ جب ان کے خالی کمرہ میں گئیں تو لگا جیسے کوئی پیلے رنگ کی پرچھائیں سی ابھی ابھی دیوار پر دوڑ گئی ہے۔ انھوں نے گھوم گھوم کر چاروں طرف دیکھا لیکن کچھ نظر نہیں آیا۔

مرزا حامد بیگ

محمد حسن عسکری لکھتے ہیں:

"ایک گروہ کا خیال ہے کہ انگریزی ادب کی مدد سے [illegible] کے ادبی [illegible] مغرب کریں۔ [illegible] اور شاخ [illegible] آپ چاہیں [illegible] شامل کریں۔ یہ لوگ [illegible] انگریزی [illegible] ہے۔ [illegible] انگریزوں کی ادبی اقدار [illegible] پڑیں گی۔ [illegible] تو خود [illegible] کوشش کیوں کریں؟ اپنے [illegible] کافی ہے۔ [illegible] نہیں کہتا [illegible] البتہ [illegible] ہے کہ مشرق سے [illegible] مغرب سے [illegible] ہے۔ مگر ہماری پریشانی تو یہی ہے کہ اچھی چیز اور بری چیز کا فیصلہ کیسے ہو؟" [illegible]

اور اس بات کا فیصلہ [illegible] کون کرے۔ [illegible] ہے کہ [illegible] انیسویں صدی [illegible] مشرق اور مغرب کے درمیان [illegible] ہے۔ اس ضمن میں [illegible] ادیبوں کے کاموں کا [illegible] حقیقت کھول کر بیان کر دیتا ہے۔ [illegible] ڈاکٹر جانسن کے مضامین کے تراجم (نیرنگ خیال) [illegible] آتے ہیں۔ [illegible] "ابن الوقت" [illegible] (۱۹۰۹ - [illegible]) [illegible] اور [illegible] عبدالحلیم شرر [illegible] ہے۔

[illegible]

[illegible] ۱۸ [illegible]

[illegible] ۱۳۷/ [illegible]

[illegible] اس ترجمہ [illegible] ادب [illegible] اہمیت [illegible] حاصل [illegible] کیا تھا۔

[illegible] ۸ [illegible] میں ایک [illegible] کتاب [illegible] انگلش [illegible] ترجمہ کیا۔ اس [illegible] ہے کہ [illegible] صفحے میں [illegible] عام [illegible] کیا [illegible] الفاظ [illegible] عام فہم اور [illegible] عبارت [illegible] ہے: [illegible]

[illegible] انگریزی [illegible] کو اردو [illegible] پہنایا گیا ہے۔

[illegible] ۸ [illegible] ایڈیشن ۱۹۲۳ء میں [illegible] ۱۹۰۶ء میں اس کا [illegible] لکھا [illegible] شائع کیا تھا [illegible] کے [illegible] کا ترجمہ [illegible] BANZA [illegible] اور آزاد [illegible] کیو کا چہرہ ہیں۔

[illegible] ۱۹۰۲ء [illegible] DO [illegible]

[illegible] VAMMATE [illegible] ہے۔ [illegible]

[illegible] کیو کا نام [illegible] ہے [illegible] نہ ہو سکا [illegible] کسی [illegible] بنیاد [illegible] ۱۹۲۲ [illegible] آج بھی دستیاب ہے۔

[illegible]

[illegible]

[illegible]

کہیں کہیں اضافہ ہے۔ معلومات دیگر تراجم میں جو کہ بر عکس تقریباً ۱۸۸۰ء میں
ملا۔ گل افروز کے مکاتیب ذکر ہند۔ زیر طبع ہو رہی ہیں کا ترجمہ۔ انجیا رنگر طبع ہو رہا
دستی گلستان کا ترجمہ "اخلاق" طبع ہو (۱۸۸۹ء) ہو گئی ہیں۔

محمد حسین آزاد کی کتاب "نیرنگ خیال" کا پہلا ایڈیشن مطبع مفید عام پریس لاہور ۱۸۸۰ء میں چھپا۔ اس کے دو حصے ہیں لیکن پہلے حصے میں فہرست مضامین کے بعد صاحب لیپل گریفن سکریٹری پنجاب کے نام درج ہے جو ان کے ایڈیشنوں میں حذف کر دیا گیا ہے۔ انتساب کی عبارت اختتام کے بعد انگریزی پر درج ہے۔

" TO

LEPEL H. GRIFFIN, ESQ; C.S.C.S.I,

THIS

VOLUME IS RESPECTFULLY DEDICATED"

سر ورق کی پشت پر مندرجہ ذیل عبارت درج ہے۔

GEMS FROM WEST AND EAST

OR

THE LAND OF FACT AND FANCY

BEING

'A SERIES OF ALLEGORICAL AND OTHER ESSAYS BASED ON THE "RAMBL-ER" AND "SPECTATOR" AND ON ORIENTAL LOVE.

MAULVI MUHAMMAD HUSSAIN AZAD, (PROFESSOR OF ARABIC, GOVER-NMENT COLLEGE, LAHORE.)

LAHORE: PRINTED AT THE MUFID-AM PRESS 1880."

اس عبارت سے صاف ظاہر ہوتا ہے کہ یہ کتاب بقول ڈاکٹر صادق یہ معنی ہو جاتا ہے ... شہرت عام اور بقائے دوام کا باعث انگریزی

سے ترجمہ شدہ ہیں۔ لیکن چونکہ ڈاکٹر محمد صادق سے پہلے اس بات کا کوئی اور محقق نہ نہیں پایا اس لیے صادق صاحب کی اولیت اس باب میں ہر طور قائم ہے۔

نیرنگ خیال حصہ اول (۱۸۸۰ء) میں سات مضامین ڈاکٹر جانسن کے مضامین آئیڈلر اور ایک مضمون ایڈیسن کے مضامین کے ترجمے ہیں۔

محمد حسین آزاد خود لکھتے ہیں۔

"یہ چند مضمون جو انگریزی کی کتابوں کا ترجمہ کیے ہیں بالکل مضامین کا خلاصہ سنا اور فکر مناسب نے زبان کے حوالے کیا، ہاتھوں نے لکھ دیا۔ اب حیران ہوں کہ نکتہ شناس اسے دیکھ کر کیا کہیں گے:"

(دیباچہ سے اقتباس)

جس طرح اس مطبوعہ پر مولانا سر ورق کی پشت پر دی گئی انگریزی تحریر پر غور نہیں کیا گیا اور ایک زمانے تک لوگ نیرنگ خیال کے مضامین کو طبع زاد تصور کرتے رہے لیکن یہی اسی طرح دیباچے مندرجہ بالا سے پر بھی غور نہیں کیا گیا۔ کتاب گریفن صاحب کے نام معنون ہے بلکہ بعض ایک افسر اور ان کے ذاتی تعلق خاطر کو سمجھنا مناسب نہیں۔ اگر غور کیا جائے تو مندرجہ بالا دیباچے کے سطور اس حقیقت پر دال ہیں کہ گریفن صاحب نے "اسپکٹیٹر" اور "ٹیٹلر" کے علاوہ "ایمبلر" (مرتب: ڈاکٹر جانسن) کے مختلف پرچوں سے محمد حسین آزاد کی سہولت کے لیے مضامین پڑھ کر سنائے۔ "اسپکٹیٹر"، "ٹیٹلر" اور "ایمبلر" کے مختلف پرچوں کی فراہمی کا کام کرنل ہالرائیڈ نے انجام دیا اور آزاد نے (بقول ان کے) "جو کچھ کانوں نے سنا اور فکر مناسب نے زبان کے حوالے کیا، ہاتھوں نے اسے لکھ دیا۔"

یہ خیال اس لیے بھی مناسب معلوم ہوتا ہے کہ محمد حسین آزاد کی انگریزی سے شد بد واجبی سی تھی۔ چہ جائیکہ وہ "اسپکٹیٹر"، "ٹیٹلر" اور "ایمبلر" جیسے برطانوی رسائل کا مطالعہ خود کرتے اور ڈاکٹر جانسن کی فکر محض کی زبان سمجھ کر اسے اردو میں منتقل کرنے پر قادر ہوتے۔

لیکن ان کو ترجمہ کرنے کی روایت اس سے پہلے نہیں ملتی۔ فورٹ ولیم کالج

ڈاکٹر صادق ... محمد حسین آزاد: حیات و کارنامے ... ص ... پنجاب یونیورسٹی ... شعبہ ...

شب خون

[illegible] کے ہاں یہ صورت خود دیکھنے میں آتی ہے کہ انگریزی شعرا کا کلام
[illegible] نے اردو میں ترجمہ کا طریقہ ایجاد کیا۔ خود پڑھ کر جیسے تیسے ترجمہ
[illegible] سلسلہ محمد حسین آزاد کے زمانے تک خاصا پرانا ہو چکا تھا۔ میرا ہم چند
[illegible] اور اردو تراجم اور [illegible] اور سائنٹفک سوسائٹی
[illegible] کے تراجم اس کی واضح مثالیں ہیں۔ نیرنگ خیال ۱۸۸۰ء میں
[illegible] شائع ہوئی اور اس وقت تک یہ [illegible] مستحکم ہو چکی تھی۔ پھر آزاد
[illegible] نے اشارہ کیا ہے! ملاحظہ ہو:
[illegible] سبب یہ کہ [illegible] اس طرز کا
[illegible] نہ ہونا چاہیے۔" (دیباچے سے اقتباس)
[illegible] اس طرز [illegible] کا نام دیا گیا۔

اب دیباچے سے چند ایک سطور ملاحظہ ہوں:

"اے جوہر بیان کے پرکھنے والو! میں زبان انگریزی سے بالکل بے زبان
ہوں اور اس [illegible] بھی محروم ہے۔ البتہ [illegible] پیارا
ہوں۔ اس لیے یہاں [illegible] ہوں۔ پھر بھی [illegible] شہسواروں کے
ساتھ دوڑنے کو آمادہ ہوں۔ جتنا نالائق ہوں اتنا ہی زیادہ شائق ہوں۔ دل
[illegible] ہوں کہ باوجود موانع مذکورہ کے جو لطف طبیعت کو بعض مضامین انگریزی
سے حاصل ہوا۔ چاہا کہ اپنے پیارے اہل وطن کو اس میں شامل کر دوں۔"

(دیباچے سے اقتباس)

یہ چیز بھی اس بات پر دال ہے کہ مندرجہ بالا بیانات کی موجودگی میں آزاد کی انگریزی
دانی سے [illegible] کو محض ان کا [illegible] انکسار ہی کیوں سمجھا جاتا ہے! [1]
میری گذارشات کی تصدیق محمد حسین آزاد کے ایک ہندو شاگرد پنڈت
[illegible] کے اس بیان سے بھی ہوتی ہے۔ وہ لکھتے ہیں:

"THE PROFESSOR (AZAD) WAS VERY FOND OF EXTRACTING WESTERN IDEAS FROM ENGLISH-KNOWING PUPILS AND CLOTHING THEM IN HIS OWN HAPPY AND FELICITOUS WORDS, OF WHICH HE WAS UNQUESTIONABLY AN UNRIVALLED MASTER." [1]

واضح رہے کہ پنڈت [illegible] جو اس زمانے [2] میں محمد حسین آزاد کے شاگرد تھے جب آزاد "نیرنگ خیال" میں شامل مضامین کو اردو کا جامہ پہنانے میں بہت مشغول تھے۔

ڈاکٹر محمد صادق نے اپنے تحقیقی مقالے میں شیخ عبدالقادر کے ایک انگریزی لیکچر (۱۸۹۸ء) کا حوالہ بھی دیا ہے۔ شیخ عبدالقادر کے مطابق:

"جہاں تک نیرنگ خیال کا تعلق ہے [illegible] یونانی [illegible] پر سب سے پہلے تمثیل لکھنے کا اعزاز آزاد کو حاصل ہے۔ میں نے سنا ہے اور غالباً درست بھی ہے کہ مصنف کو اس تصنیف کا خیال ڈاکٹر لائٹنر سے ملا تھا۔"

(بحوالہ: محمد حسین آزاد حیات و تصانیف، از ڈاکٹر محمد صادق)

گو ڈاکٹر اسلم فرخی اس خیال کو غلط ثابت کرتے ہیں۔ ان کے مطابق آزاد اور ڈاکٹر لائٹنر کے تعلقات ۱۸۷۰ء ہی میں خراب ہو گئے تھے اور جس وقت [illegible] لیکن اس بات سے انکار [illegible] بھی مدد نہیں کی ہوگی اور پہلی [illegible] نے بھی؟

مولانا نذیر احمد دہلوی کا انگریزی سے ادبی ترجمہ "انڈین پینل کوڈ" (طبع [illegible] ۱۸۵۹ء) ہے جو سر ولیم میور کی خواہش اور میر [illegible] علی کی سفارش پر کیا گیا۔

نذیر احمد دہلوی ۱۸۶۰ء میں انڈین پینل کوڈ کے مترجمین [illegible] میں شامل ہوئے [illegible]

---

[1] دیکھئے "نیرنگ خیال" مرتبہ ڈاکٹر غلام حسین ذوالفقار، سنگ میل پبلیکیشنز [illegible] ۱۹۸۲ء، ص [illegible]

[illegible]

---

[1] A HISTORY OF GOVERNMENT COLLEGE LAHORE ص ۳۱

[2] پنڈت [illegible] گورنمنٹ کالج لاہور [illegible]

کا کام شروع کیا۔ ترجمہ مکمل ہو جانے پر نذیر احمد نے نظر ثانی کا فریضہ انجام دیا اور حکومت کے ایما پر مطبوعات رکھ کر اس کی طباعت کی نگرانی کا اہتمام نول کشور پریس سے شائع کروایا۔

اصلاح ترجمہ مقاصد الفروعات (مطبوعہ گورنمنٹ گزٹ ۱۸۷۱ء)
دراصل مختصر ترجمہ کا ایک تتمہ ہے۔ نذیر احمد دہلوی نے حکومت کی ایما پر اس ترجمے کی اصلاح کا فریضہ انجام دیا۔

سماوات (مطبوعہ ۱۸۷۶ء) علم ہیئت کی ایک انگریزی کتاب THE HEAVEN کا ترجمہ ہے۔ انگریزی کتاب سے یہ ترجمہ مولوی [illegible] نے کیا تھا پر نذیر احمد دہلوی نے نظر ثانی کی۔ اس کتاب کو ترجمہ در ترجمہ کہنا چاہئے کہ اس کی اصل کتاب فرانسیسی زبان میں ہے اور اس کے مصنف کا نام امیڈی گلے مین (A. GUILLEMIN) ہے۔

تاریخ دربار تاج پوشی کے انگریزی سے ترجمے کا ابتدائی کام مرزا فرحت اللہ بیگ اور [illegible] دہلوی نے سر انجام دیا (بحوالہ: مولوی نذیر احمد کی کہانی کچھ ان کی کچھ میری زبانی) یہ کتاب ایڈورڈ ہفتم کے جشن تاج پوشی کی یادگار ہے۔ اس سلسلے میں وائسرائے لارڈ کرزن گورنر جنرل ہند نے دہلی میں ایک عظیم الشان دربار منعقد کیا تھا۔ مسٹر [illegible] نے بحیثیت [illegible] گورنر جنرل دربار مذکور کے مفصل حالات/روئداد انگریزی زبان میں مرتب کی اور حکومت ہند کے ایما پر اسے نذیر احمد دہلوی نے اپنے دو شاگردوں کی مدد سے ترجمہ مکمل کیا۔

جہاں تک نذیر احمد دہلوی کے ناولوں کا معاملہ ہے تو اس سلسلے میں ڈاکٹر محمد صادق کا ایک مضمون "نذیر احمد — ایک جائزہ" ایک زمانے میں چونکا دینے والے انکشاف کا باعث بنا تھا۔ مضمون سے اقتباس ملاحظہ ہو:

"نذیر احمد نے اپنے ناول (بنات النعش) میں ٹامس ڈے کی کتاب ہسٹری آف سینڈفورڈ اینڈ مرٹن کا چربہ اتارا ہے۔ ٹامس ڈے اٹھارویں صدی کا ایک انگریز مصنف تھا اور اس کی یہ تصنیف جس میں بچوں کے لئے لکھا گیا ہے اسی بات کی حیثیت رکھتی ہے۔ گو نذیر احمد کے وقت تک بار بار چھپ چکی تھی۔ ۱۸۵۵ء میں اس کا اردو ترجمہ بھی شائع ہو چکا تھا۔ نصاب میں شامل رہی ہے۔ جس طرح یہ بار بار چھپی ہے اور یہ کتاب مدت تک نصاب تعلیم میں داخل رہی — جس طرح 'بنات النعش' کی اصغری لڑکیوں کو قصے کہانیوں کی مدد سے اخلاقیات، سائنس، جغرافیہ، تاریخ، حساب وغیرہ کی تعلیم دیتی ہیں بالکل اسی طرح نذیر احمد کی کہانی میں مستانی اصغری اور محمودہ حسن آرا کو سینا پرونا، لکھنا پڑھنا، تاریخ، جغرافیہ اور سائنس وغیرہ کی تعلیم دیتی ہیں اور عام معلومات اور دوسرے ملکوں کے حالات سے آگاہ کرتی ہیں۔ معلومات میں اضافہ اور اخلاقی تعلیم کے لئے دونوں مصنف کہانیاں استعمال کرتا ہے۔ ... مولوی نذیر احمد کا ہے — 'توبۃ النصوح' تمام تر ایک انگریزی ناول سے ماخوذ ہے۔ دونوں ناولوں میں صرف اتنا فرق ہے کہ نذیر احمد کے افسانے میں نصوح کو بیماری کے دوران میں اصلاح خاندان کا خیال آتا ہے۔ انگریزی افسانے میں بچوں کی بے دینی کا سبب ایک لامذہب استاد ہے۔ بیٹوں کی بے راہ روی دیکھ کر باپ کو ان کی اصلاح کا خیال آتا ہے۔ باقی دونوں افسانے بالکل ایک ہیں۔"

عبدالحلیم شرر کی تاریخی ناولوں کی تمام تر عمارت سر والٹر اسکاٹ، الیگزنڈر ڈوما، وکٹر ہیوگو اور رچرڈسن کی بنیادوں پر کھڑی ہے۔ ہمارے بیشتر ناقدین فن نے شرر کے ناولوں کو اسکاٹ اور رچرڈسن کے ناولوں اور ان کے افکار کا ہو بہو چربہ ثابت کیا ہے۔ جبکہ باقاعدہ ترجمے کے باب میں ولیم ایم اینالڈس کے ایک ناول کا ترجمہ شرر نے "خونی قسمت" کے نام سے کیا ہے۔ البتہ نذیر احمد دہلوی کی تمثیلوں اور عبدالحلیم شرر کی ناولوں کا تقابلی مطالعہ نذیر احمد کی تحریروں کو تمثیل اور شرر کی تحریروں کو باقاعدہ ناول ثابت کرتا ہے۔ یوں شرر ہمارے اولین ناول نگار ٹھہرتے ہیں۔

مرزا رسوا نے ۱۸۳۰ء میں دار الترجمہ جامعہ عثمانیہ حیدرآباد دکن کے لئے انگریزی سے "مبادی علم کیمیا" ترجمہ کیا اور یہیں سے مرزا رسوا کی تصنیفی زندگی کا آغاز ہوتا ہے۔ وہ اس کتاب کے طبع ہونے سے قبل افلاطون اور ارسطو کے اردو تراجم کے باعث بھی شہرت حاصل کر چکے تھے۔ تو ان کی زندگی کا آخری دور دارالترجمہ جامعہ عثمانیہ کے فلسفے کی کتب کا ترجمہ کرتے

شب خون

---

۱ مطبوعہ: ماہ نو، کراچی، مئی ۱۹۵۱ء
۲ مفصل بحث کے لئے دیکھئے: تاریخ ادب، مرتبہ [illegible] باقر رضوی، [illegible] بک ڈپو، ۱۹۶۳ء

[illegible] مرزا رسوا [illegible] ترجمہ [illegible]
[illegible] انگریزی [illegible] ترجمہ [illegible]

[illegible] اصول علم کیمیا [illegible]

۱۔ حکمت الاشراق	(فلسفہ)	ایضاً	[illegible]
۲۔ مبادی علم النفس	(فلسفہ نفسیات)	ایضاً	[illegible]
۴۔ بنی آدم	([illegible])	ایضاً	[illegible]
۵۔ مفتاح المنطق	([illegible])	ایضاً	[illegible]
۶۔ اخلاق نقوماجس	(ارسطا طالیس)	ایضاً	۱۹۲۱ء
۷۔ خونی مصور	(ناول) ماری کوریلی کے انگریزی ناول کا ترجمہ		۱۹۱۹ء
۸۔ خونی عاشق	(ناول)	ایضاً	۱۹۲۰ء
۹۔ خونی بھید	(ناول)	ایضاً	۱۹۲۳ء
۱۰۔ خونی جورو	(ناول)	ایضاً	۱۹۲۸ء
۱۱۔ بہرام کی رہائی	(ناول)		س ن

آخر الذکر ناول کے بارے میں ڈاکٹر ظہیر فتحپوری لکھتے ہیں:

"پلاٹ غالباً کسی انگریزی ناول سے ماخوذ ہے لیکن کرداروں اور مقامات کے نام ہندوستانی ہیں۔ سرورق پر "مرتبہ مرزا رسوا" تحریر ہے۔" [1]

ڈاکٹر میمونہ انصاری نے مرزا رسوا پر اپنے پی۔ ایچ۔ ڈی۔ کے تحقیقی مقالے میں "[illegible]" نام ایک ناول کو ناولوں کے مذکورہ بالا تراجم میں شمار کیا ہے اور لکھا ہے کہ: "یہ ان تراجم میں سے ہے جو بہت مشہور ہیں" (ص [illegible]) جبکہ ڈاکٹر ظہیر فتحپوری کے نزدیک ان کا یہ خیال درست نہیں ہے۔ "اس نام کا کوئی ناول مرزا رسوا نے تحریر کیا اور نہ اس کی شہرت ہوئی۔ بقول ظہیر فتحپوری صاحب جناب عبدالماجد دریابادی، علی عباس حسینی اور پروفیسر مسعود حسن رضوی ادیب (مرزا رسوا کی شخصیت و تصانیف پر مقالے لکھ چکے ہیں) نے بھی اس کتاب کا ذکر نہیں کیا ہے جبکہ سردار [illegible] [illegible]۔ [illegible]

[1] "رسوا کی ناول نگاری" ص ۲۲۳ سید پور راولپنڈی، اپریل [illegible]

[illegible]

[illegible] مرزا رسوا کی تصانیف کی جو فہرست [illegible] میں موجود نہیں۔

[illegible] نذیر احمد دہلوی کی [illegible] ان کی [illegible] نذیر احمد دہلوی کی [illegible] کا سب سے بڑا سبب [illegible] احمد دہلوی نے اپنا ناول [illegible] جا بجا اس ذہنیت پر [illegible] چوٹیں [illegible] سید احمد خاں کی ذات کو [illegible] میں پیش کر [illegible] سید احمد خاں کے نظریۂ تعلیم کی مخالفت کی اور [illegible] مذاق اڑایا [illegible] کا قلعہ [illegible] انگریزوں کی [illegible] انگریزوں سے [illegible] مرتب کیا [illegible] انگریزوں کے طور طریقے اپنانا اور [illegible] سید احمد خاں کی شخصیت کا [illegible] ہے۔

"ابن الوقت" کے شائع ہونے کے ٹھیک دو برس بعد [illegible] کے سالانہ جلسے میں نذیر احمد دہلوی نے ایک نظم پڑھی تھی جس میں [illegible] بڑی دلسوزی کے ساتھ ماتم کیا گیا تھا:

اپنی ہر اک چیز سے بیزاریاں
ہائے وہ کیا ہوگئیں خودداریاں

لیکن یہ دور [illegible] تھی۔ جب [illegible] ادیب مغرب [illegible] کے ساتھ دیکھ [illegible] مشرقی [illegible] کی تھی۔ [illegible] انہوں نے [illegible] [illegible] مشرقی [illegible] شاعروں کے [illegible] کی فہرست [illegible] کے بعد [illegible] [illegible] ادیب [illegible]

ایلن جنسبرگ ALLEN GINSBERG نے بھی ہندوستان کا سفر کیا تھا اور امریکہ میں رہتے ہوئے اپنی نظم میں اس خواہش کا اظہار کر چکا ہے:

(AMERICA) WHEN WILL SEND YOUR EGGS TO INDIA:[1]

مغربی ادب میں ہندوستان کے ابتدائی نقوش مارلو اور شیکسپیر کے ڈراموں میں دکھائی دیتے ہیں جبکہ ۱۸۸۰ء کے قریب رڈیارڈ کپلنگ اپنے مشرقی ناولوں کے ساتھ ابھر کر سامنے آیا لیکن یہ کپلنگ ہی ہے جس نے انگریز سامراج کے تصور کو تقویت بہم پہنچائی اور ہندوستان سے اپنی قلم اور برطانوی حکومت کے حوالے سے محبت کی۔ اس نے بے شک اپنے ناولوں میں ہندوستان کو خوبصورت اور پراسرار جہات کا سرچشمہ بنا کر پیش کیا لیکن درحقیقت اس نے اس نے ذکر و فکر سے زیادہ برطانوی راج کو سہارا دینے اور برطانوی سول سروس کا جال پھیلانے میں مدد دی۔

کپلنگ نے ۱۸۸۸ء سے ۱۸۹۱ء تک اپنی کہانیوں کے چار مجموعے دیئے:

1- PLAIN TALES FROM THE HILLS.
۲- SOLDIERS THREE AND OTHER STORIES
۳- WEE WILLIE WINKIE AND OTHER STORIES
۴- LIFE'S HANDICAP.

ان مجموعوں میں شامل ۹۹ کہانیوں میں سے ۷۸ ہندوستان کے منظر نامے پر لکھی گئی ہیں لیکن ان کہانیوں میں سے کوئی ایک کہانی بھی ایسی نہیں جس میں آزادیٔ ہند کے بارے میں اشارۃً بھی تذکرہ کیا گیا ہو۔ حتیٰ کہ اس کے دو شہرہ آفاق ناول KIM اور NAULAKHA میں بھی ہندوستانی سیاست کی تحریک سے اجتناب برتا گیا ہے۔

کپلنگ سے پہلے میکنزی نے ۱۸۵۷ء میں مسز مشیرحم کی ذات کے حوالے سے ہندوستان کے نوابوں کی لڑکیوں کی تعریف کرتے ہوئے غریب عورتوں کا خاکہ اڑایا لیکن یہ اس کا مشرقی حوالہ ہی تھا کہ سرشار نے میکنزی کی اصل حقیقت سے واقفیت کی بنا پر اس کی ایک کتاب کا ترجمہ جام سرشار کے نام سے کیا۔ اسی طرح سر والٹر اسکاٹ نے اپنے ناول "دی سرجنز ڈاٹر" کا ہندوستانی منظر نامہ تو لیا لیکن وہ بھی ہندوستان کے خلاف لڑنے والے برطانوی کمانڈروں کو DEMI-GOD سمجھتا تھا اور اس کے نزدیک مسلمان مغرور تھے۔"

سو کہا جا سکتا ہے کہ کپلنگ کی ذہنیت کو پیدا کرنے کو ۱۸۵۷ء سے زمین ہموار کی جا رہی تھی۔

ثقافتی حملہ

رڈیارڈ کپلنگ نے کہا تھا کہ "مشرق اور مغرب کبھی آپس میں نہیں مل سکتے" لیکن ہندوستان پر مغربی ادبیات کے علاوہ فلموں کے ذریعہ ایک بھرپور ثقافتی حملہ بھی ان معنوں میں توجہ طلب ہے۔ اس ثقافتی حملے پر بات کرنا اس لئے بھی مناسب معلوم ہوتا ہے کہ ہمارے ہاں فلم اور ادب کا ناطہ بہت پرانا ہے۔

ہندوستان میں انگریزی فلموں کی نمائش ۷ جولائی ۱۸۹۶ء سے شروع ہوئی۔ یہاں درآمد کی جانے والی تین ابتدائی انگریزی فلمیں یہ تھیں:

1- LONDON GIRL DANCERS.
۲- THE ARRIVAL OF THE TRAIN.
۳- PARADE OF THE GUARD.

---

[1] کتاب "ایک امریکہ میں" مطبوعہ "اوراق" لاہور شمارہ ۱۹۹۲ء ص ۔

[1] دیکھئے: کتاب: "فلم و ڈرامہ"، ترمان بک ایجنسی کا پچھتر طبع دوم، فروری ۱۹۳۸ء
مضمون "جاپانی فلمیں" مطبوعہ "نیرنگ خیال" دہلی، اپریل ۱۹۳۹ء ص ۔
مضمون "نئی نئی فلمیں" ایضاً ص ۵۵
مضمون "لیڈر یز اوٹ" ایضاً ص ۵۹
جائزہ "ہندوستانی سینما کی تمام فلموں کی مدت" مطبوعہ ماہنامہ ۱۹۴۴ء ص ۔

مولا بالا تینوں فلموں کے ذریعے پہلی بار ہندوستانی اسکرین پر کھل کھیلنے کا سامان فراہم ہوا تو ایک ہندوستانی فلمساز موہن بھاونانی (پیدائش ۱۹۰۳ء) سے مانچسٹر آف فلم ٹکنالوجی انگلینڈ پروڈکشن اور فوٹوگرافی اور اسکرین تکنیک کی تعلیم حاصل کرنے کے بعد U.F.A. اسٹوڈیوز جرمنی اور ایکلیئر (ECLAIR) اسٹوڈیوز فرانس کے تجربے کے ساتھ ۱۹۲۵ء میں ہندوستان آکر امپیریل فلم کمپنی بمبئی کے لئے "THE VILLAGE GIRL"، "THE MAGIC FLUTE" اور "WILD CAT OF BOMBAY" تین فلمیں بنائیں۔ اس کی فلم "VASANTASENA" کو اس زمانے میں "METRO. MAYER" برطانیہ جیسے نمایاں ادارے نے ساری دنیا میں ریلیز کرنے کے انتظامات کئے اور اس فلم کی ریلیز کا ہندوستان میں خاص اہتمام کیا گیا۔ واضح رہے کہ موہن بھاونانی کی ہی ایک فلم "THE MILL" حکومت برطانیہ کے ایما پر ہندوستان میں مزدور کی صورت حال کے موضوع پر بنائی گئی تھی۔ یوں موہن بھاونانی پہلا ہندوستانی فلمساز تھا جس نے ہندوستان کے عوام اور حکومت برطانیہ کے درمیان ایک رابطے کا کام کیا۔

ڈی شا بلموریا (پیدائش ۱۹۰۴ء) کی دو فلمیں "DRUMS OF LOVE" اور "TEMPLE BELLS" اسی زمانے کی یادگاریں ہیں۔ بلموریا نے بوسہ بازی کو اسکرین پر عام کیا۔

ایزرا میر نے ۱۹۲۳ء میں ہندوستان کی نمائندگی برطانیہ میں کی اور کچھ عرصہ امریکہ میں یونیورسل کی مشہور فلم کمپنی "VALENTINO" فلمز اور "UNIVERSAL" فلمز میں بھی رہا۔ ۱۹۳۳ء میں ہندوستان واپس آکر اس "HILLS

[illegible] DICE" اور ۱۹۲۶ء میں "PHANTOM OF THE" مکمل کیں۔ اس نے [illegible] فلمیں آٹھ مختلف زبانوں میں مکمل کیں۔

خان بہادر آردیشیر ایرانی۔ ایرانی ۱۹۲۰ء میں یونیورسل فلم کمپنی کی طرف سے بھارت/برما اور سیلون کے لئے ڈسٹری بیوٹر کا کام کرتا رہا۔ اس کے [illegible] بعد میں مارچ ۱۹۳۱ء میں ہندوستان کی اولین بولتی فلم "عالم آرا" [illegible] ایرانی کے تعلقات حکومت وقت کے ساتھ انتہائی اچھے تھے اور یہ [illegible] ہندوستان کے جدید ترین فلمی آلات سے مزین فلم اسٹوڈیو کا [illegible] مالک تھا۔

[illegible] "SON OF ZAMBO" کے۔ ایل۔ کھانے نے [illegible] ٹارزن سلسلے کی فلم تھی۔ واضح رہے کہ اس سلسلے کی فلموں میں افریقیوں کا [illegible] پر دکھائی دیتی ہے۔

رڈیارڈ کپلنگ کی ناول "TOOMAI AND ELEPHANTS" پر مبنی فلم ۱۹۳۷ء میں "ELEPHA BOY" کے نام سے [illegible] ہندوستانی اداکار سابو نے مرکزی کردار ادا کیا: "THE JUNGLE BOOK" پر بھی فلم بنی اور ہندوستان میں [illegible] ایک نظم "GUNGA DIN" کے مرکزی خیال پر بنی فلم نے [illegible] کے نئے ریکارڈ قائم کئے۔ لیکن یہ وہ زمانہ ہے جب کپلنگ [illegible] جس میں اہل مشرق کو "نیم ابلیس اور نیم طفل" [illegible]

TAKE UP THE WHITE MAN'S BURDEN
SEND FORTH THE BEST YOU BREED
GO BIND YOUR SONS TO EXILE
TO SERVE YOUR CAPTIVES' NEEDS;
TO WAIT IN HEAVY HARNESS
ON FLUTTERED FOLK AND WILD
YOUR NEW-CAUGHT SULLEN PEOPLES
HALF-DEVIL AND HALF-CHILD

ملک امریکہ میں وہ "DOLORES DEL RIO UNITED ARTISTS UNIT" کے اسکرپٹ ڈپارٹمنٹ کے چیف کے عہدے تک پہنچا۔ ۱۹۲۹ء میں اس نے امریکہ میں اولین فلم "SPINDLES & GLUE" بنائی جو فلم آرٹ تھیٹرز [illegible] نے ریلیز کی اور اسے عالمی سطح پر "دیہاتی حسن کا نمونہ" قرار دیا گیا۔

کپلنگ کی اس منافق ہمدردی محبت کے خلاف نمایاں ردعمل ای۔ ایم۔ فورسٹر[1] کے ہاں دکھائی دیتا ہے۔ فورسٹر پہلا برطانوی ادیب ہے جو انسانیت کا ہمنوا اور حقیقی تعلقات کا زبردست حامی اور مبلغ تھا۔

ای ایم۔ فورسٹر نے انگریزوں کی سیاسی اور انتظامی حکمت عملی پر کھل کر تنقید کی۔ ۱۹۲۱ء میں بجے پور R.E.N. کانفرنس میں شرکت کے لیے دوسری بار ہندوستان آیا۔ اپنی مشہور زمانہ ناول "A PASSAGE TO INDIA" کا انتساب نواب مسعود جنگ المعروف سر سید راس مسعود کے نام کیا (مطبوعہ ۱۹۲۴ء) اپنے خطوط کے مجموعے "THE HILL OF DEVI" میں ہندوستانی دوستوں کو نہیں بھولا۔ حیدرآباد دکن کے اردو ہال کے سلسلے میں ایک ہزار پونڈ کا گراں قدر عطیہ دیا۔ احمد علی کے ناول "TWILIGHT IN DELHI" (دیکھیں: ۱۹۴۰ء) کو اپنے مشہور زمانہ ناول "A PASSAGE TO INDIA" کا ہم پلہ ناول قرار دیا۔ حتیٰ کہ جب ہوگارتھ پریس لندن نے 'خدا کی شام' کو چھاپتے وقت انگریزوں کے خلاف جذبوں اور اس کے نتائج کے خوف سے ناول شائع کرنے میں ہچکچاہٹ کا مظاہرہ کیا تو فورسٹر ہی آڑے آیا[2] اور آخر کار ۱۹۴۰ء میں ہوگارتھ پریس کے ناشر جان لیمن کی زیر نگرانی اس ناول کو چھپوا کر دم لیا ـــــ لیکن بجے پور R.E.N. کانفرنس (۱۹۴۵ء) کے موقع پر ہندوستان کی آزادی و سیاست کے سوال پر اس نے یہی کہا تھا:

"THE TRAGEDIC PROBLEM OF INDIA'S POLITICAL FUTURE, I CAN CONTRIBUTE NO SOLUTION."

یہی معاملہ جان ماسٹرز[3] کا ہے۔ اس نے انگریزی حکمت عملی کی وکالت کی اور نہایت دیانت داری کے ساتھ اپنے ناولوں میں ہندوستانی تاریخ کو سمجھنے کا حق ادا کیا لیکن اپنی پانچ پشتوں کی ہندوستان سے محبت کے باوجود اپنے معرکۃ الآرا ناول "بھوانی جنکشن" میں برطانوی راج کے قائم رہنے کی خواہش کا اظہار کیا۔

مشرق کے بہت بڑے نام لیوا اور مشرقی ادبیات کے محسن ایذرا پاؤنڈ کو ہی لیجیے۔ اس نے ابتدا میں ای۔ ایم۔ فورسٹر اور ڈبلیو۔ بی۔ ییٹس کی طرح مغرب میں رابندر ناتھ ٹیگور کی بھرپور وکالت کی لیکن جب ۱۹۱۳ء میں ٹیگور کو ادب کا نوبل انعام ملا اور مغرب میں ایک مشرقی شاعر کا چلن عام ہوا تو پاؤنڈ اس راہ پر مزید آگے نہیں گیا اور ٹیگور کے حامیوں اور مقلدوں سے کنارہ کشی اختیار کر لی۔ اس کا سبب بتاتے ہوئے اس نے وضاحت کی تھی: "میں نے رابندر ناتھ ٹیگور کو بطور شاعر قبول کیا تھا، مسیحا کے طور پر نہیں" لیکن اب مغرب میں ٹیگور کا جادو چل چکا تھا اور اس کا توڑ بہت مشکل تھا۔ رابندر ناتھ ٹیگور کی عالمگیر شہرت کے ساتھ ہی رڈیارڈ کپلنگ اور اس کے قبیل کے دیگر ادبا اور صحافیوں کی مخصوص متعصبانہ ذہنیت (جس کا مظاہرہ کپلنگ اپنے انگریزی اخبار "سول اینڈ ملٹری گزٹ" کے مدیر کی حیثیت سے کرتا چلا آیا ہے۔ اس سے پہلے ۱۸۸۵ء کے لگ بھگ اس کا والد ایس۔ وہیلر یہ فریضہ انجام دے چکا تھا) کی موت واقع ہوئی اور مشرق و مغرب میں ادبی سطح پر ایک دوسرے کو سمجھنے کی خاطر تراجم کا آغاز ہوا۔

ہمارے ہاں ٹیگور پہلا ادیب و شاعر تھا جس کی ذات بنگالی ادب کے دائرے سے نکل کر اردو میں بھی ترجمے کی بنیادیں فراہم کر گئی۔ بالخصوص ہمارے ہاں اردو ادب میں افسانے کی صنف تو متعارف ہی ٹیگور کی معرفت ہوئی۔ پریم چند اپنا پہلا افسانہ: "دنیا کا سب سے انمول رتن" (مطبوعہ ۱۹۰۷ء) لکھنے سے پہلے ٹیگور کے افسانوں کے تراجم کی معرفت ہی ادبی دنیا سے متعارف ہو چکے تھے اور یلدرم، نیاز فتحپوری، جناب اسماعیل ادیل، احمد

---

[1] پیدائش: ۱۸۷۹ء۔ وفات: ۱۹۷۰ء ـــ فورسٹر تین بار ہندوستان آیا یعنی ۱۹۱۲ء، ۱۹۲۱ء اور ۱۹۴۵ء میں۔

[2] ... اور ورجینا وولف کی معرفت سرکاری سنسر کے ... سے مسودہ پاس کروایا۔

[3] پیدائش ۱۹۱۴ء کلکتہ۔ اس کا باپ دسویں راجپوت بٹالین کا کپتان تھا۔ ہندوستان سے کنارہ کشی کرنے کے بعد اس نے امریکہ میں مستقل سکونت اختیار کر لی۔ اس کے دیگر دو ناول "BUGLES AND TIGERS" اور "NIGHT RUNNER OF BENGAL" ہیں۔

اکبرآبادی کے ہاں ٹیگور کے وضع اخلاق اپنی پہچان کرواتے ہیں۔

ٹیگور کی اس مقبولیت اور اثر کی ایک وجہ نوبل انعام بھی ہو سکتا ہے جو ٹیگور کو ۱۹۱۳ء میں ملا جبکہ بھارت کے لئے یہ اولین نوبل انعام تھا۔ لیکن ٹیگور کچھ اس سے سوا تھا۔ ٹیگور کی حیثیت مشرق اور مغرب میں ٹالسٹائی کی طرح تھی جسے اولین نوبل انعام سے محروم رکھا گیا لیکن دنیا بھر کا ادب ٹالسٹائی کے ہمہ گیر اثرات کی زد میں رہا۔ خود ہمارے ہاں ٹالسٹائی کے اثرات کو صحیح طور پر محسوس کرنے کے لئے محض "زمانہ" کا پندرہ روزہ "کہانیوں" کی فائلیں دیکھ لینا کافی ہوگا۔

ٹیگور کی مقبولیت کا اندازہ لگانے کے لئے مضمون: "ٹیگور مصر میں" از ... مطبوعہ "معارف" اعظم گڈھ (بابت: فروری ۱۹۲۶ء ص ۱۴۰) ہی بہت کافی ہے جس میں ٹیگور کے سویڈن سے بھارت کی طرف سفر روئیداد رقم کی گئی ہے۔

اس عظیم کامیابی کی سب سے بڑی وجہ خود ٹیگور نے ان لفظوں میں بیان کی: "میرا خمیر مشرق کا ہے، میں مشرق زدہ ہوں — مشرق میں کس بات کی کمی ہے؟ اس کا اپنا فلسفۂ زندگی ہے، اس کے اپنے اثرات ہیں، اس کے اپنے احساسات ہیں، اس کی اپنی فکر ہے، اس کا اپنا انداز ہے۔"

اس زمانے میں خود ٹیگور کو پتہ نہیں تھا کہ اس کی کون کون سی کہانیاں کہاں کہاں ترجمہ ہوئیں جبکہ اس کے ناشرین LONG TAN GREEN & CO برطانیہ میں تھے۔

صرف ۱۹۱۶ء تک رابندر ناتھ ٹیگور (پیدائش ۱۸۶۱ء) کی بنگالی میں ۷۰ اور انگریزی میں ۵۰ چھوٹی بڑی کتابیں شائع ہو چکی تھیں اور ان کی سیرت اور فن پر مختلف زبانوں میں ۲۸ کتابیں شائع ہو کر ہاتھوں ہاتھ بک چکی تھیں۔

عام طور پر ہمارے ہاں عام گفت و شنید کی محفلوں میں ٹیگور اور اقبال کا تقابلی جائزہ لیا جاتا ہے اور اس بات پر زور دیا جاتا ہے کہ نوبل انعام کے حقدار اقبال تھے۔ اس الجھن کو رفع کرنے کے سلسلے میں ڈاکٹر سلیم واحد سلیم کا مضمون: "اقبال کی فارسی شاعری اور اہل ایران" [1] کا حوالہ دینا چاہوں گا۔

۱۹۴۵ء میں علی اصغر حکمت سابق وزیر معارف ایران کی زیر سرکردگی ایک کلچرل مشن ایران سے ہندوستان آیا تھا۔ اس وفد سے ایک اخباری نمائندے نے ٹیگور اور اقبال کی شاعری کے متعلق اہل ایران کے تاثرات کے سلسلے میں چند سوالات کئے۔ جواب میں وفد کے ایک معزز رکن پور داؤد نے کہا کہ ٹیگور ایک آفاقی شاعر ہے اور اس کی شاعری بنی نوع انسان کو یکساں طور پر اپیل کرتی ہے اس لئے اہل ایران ٹیگور کو بہت پسند کرتے ہیں۔ اقبال کے متعلق کہا گیا کہ وہ ایک مقامی شاعر ہے۔ جب اخبارات میں یہ خبر چھپی تو اہل علم اور اہل قلم مسلمانوں کو یہ بات سخت ناگوار گذری اور اس بات سے ایک ہیجان سا پھیل گیا۔" (ص [illegible] سے اقتباس)

"جس کے نتیجے میں مشن کے اراکین کو کچھ پشیمانی کا احساس ہوا۔ بعد میں رئیس وفد علی اصغر حکمت نے تقریر کرتے ہوئے وفد کے پچھلے بیان کی یہ کہہ کر تردید کر دی کہ وفد کے اراکین نے اقبال کے متعلق جو الفاظ استعمال کئے ہیں ان کا مفہوم غلط لیا گیا ہے۔ اقبال کو مقامی شاعر کہنے سے یہ مطلب تھا کہ اقبال ایران میں اس قدر مقبول ہے اور لوگ اس کی شاعرانہ عظمت کے اس قدر قائل ہیں کہ وہاں کا مقامی شاعر معلوم ہوتا ہے۔" (ص [illegible] سے اقتباس)

یہاں مجھے ٹیگور اور اقبال کا موازنہ نہیں کرنا، محض یہ ثابت کرنا مقصود ہے کہ اس زمانے میں ٹیگور کی آواز عالمی سطح پر سنی جا رہی تھی اور یہی سبب تھا کہ ٹیگور بنگلہ اور انگریزی زبانوں سے اردو میں بکثرت ترجمہ ہو کر اردو میں انگریزی سے ترجمے کی تحریک کا سب سے بڑا سبب بن گئے۔

[1] مطبوعہ: "سویرا" لاہور شمارہ ...

غزلیں

عبید صدیقی

موجوں کو گرداب بنانے والا ہوں
میں کہ سب کچھ خواب بنانے والا ہوں

آنکھوں کی دوکان لگا کر بستی میں
خوابوں کو نایاب بنانے والا ہوں

یخ ہو جائے ساری دنیا میری بلا سے
شعلوں کو برفاب بنانے والا ہوں

دیکھو سماعت خطرے میں ہے یاد رکھو
لفظوں کو تیزاب بنانے والا ہوں

یہی ہے جس میں لاکھوں سفینے غرق ہوئے
دریا کو پایاب بنانے والا ہوں

تم یہ خس و خاشاک کہاں لے جاؤ گے
خشکی کو سیلاب بنانے والا ہوں

تم کہتے ہو آنکھیں میری پتھر ہیں
میں تو ان کو آب بنانے والا ہوں

میرے آنسو سبزہ بن کر پھیلیں گے
دھرتی کو شاداب بنانے والا ہوں

دیکھی نہیں جاتی اب ذلت دنیا کی
جینے کے آداب بنانے والا ہوں

پہلے میں نے غفلت سے اسے کھویا تھا
پھر میں تنہا بیٹھ کے کتنا رویا تھا

وہ دروازے تک آ کر کیوں لوٹ گیا
میں تو دل کا دیا جلا کر سویا تھا

میں نے اک شب خواب میں نرگس دیکھی تھی
پھر مٹی میں آنسو میں نے بویا تھا

اک دن مجھ سے ٹوٹ گیا تھا اس کا ہار
اس نے اک اک موتی پھر سے پرویا تھا

دل دریا کا پانی کیسے میلا ہوا
دامن تو ہم دونوں ہی نے دھویا تھا

عبید صدیقی

شام ڈھلے آنکھوں میں آنسو لانا مت
میں جلدی لوٹ آؤں گا گھبرانا مت
میں بھی تمہارا ہو کے جیوں گا وعدہ ہے
تم بھی اور کسی کے ناز اٹھانا مت
میں بھی تنہا ہجر کا موسم کاٹوں گا
تم بھی گھر سے باہر آنا جانا مت
چلتے چلتے جب وہ منزل آ جائے
اور میں دل کی بات کہوں شرمانا مت
عشق و محبت کے آداب نرالے ہیں
جو بھی دل میں آئے کہو فرمانا مت

وہ چہرہ دھند میں کھونے لگا تھا
اسی پل میں ذرا رونے لگا تھا
بچھڑنے کی گھڑی نزدیک تر ہے
مجھے الہام سا ہونے لگا تھا
اسے غصہ بھلا کس بات پر تھا
میں گہری نیند جب سونے لگا تھا
وہ زندہ ہے، مری خاطر ہے زندہ
تو پھر میں کیوں اسے رونے لگا تھا
بہت شفاف تھا دریا کا پانی
میں اکثر ہاتھ منہ دھونے لگا تھا

رفیق راز

تو کہ بے چہرگیٔ منظرِ اظہار سیہ
میں کہ آنکھوں میں لئے مشعلِ دیدار سیہ

نور سے نم ہے تمنائے خریدار سیہ
یوسفِ غم ہے ابھی زینتِ بازار سیہ

وقفے وقفے سے اذانوں کا دھواں اٹھتا ہے
سانس لیتا ہے ابھی شہر کا مینار سیہ

ہجر کی شب ہے ترے آنے کی امید بھی ہے
ماہ و خورشید اگاؤں سرِ دیوار سیہ

سایہ در سایہ لپکتا ہوا آتا ہے نظر
ہاتھ آتا ہی نہیں شعلۂ آثار سیہ

اس طرف میں ہوں مری سوچ ہے تنہائی ہے
اس طرف ایک سپاہی ہے گرفتار سیہ

اک خموشی کہ چھلکتی ہے مرے کمرے میں
ایک آواز کہ ہے نقش بہ دیوار سیہ

اک صدا ہوں میں کسی دشتِ سماعت کیلئے
ایک جگنو ہوں سرِ راہِ طلب گار سیہ

مری باتوں میں ستاروں کی تمنا روشن
تیری آنکھوں میں شب گرۂ اسرار سیہ

سوچا نہ جانے کیا کہ سبھی کچھ ہوا سیہ
پل بھر کو آفتاب بھی مجھ کو لگا سیہ

ملتا نہیں ہے دشتِ بدن کے سکوت میں
اک لمس تھا کہ نور میں ڈوبا ہوا سیہ

میں کیا ہوں خانقاہِ توجہ ہوں سربسر
یعنی دیارِ برق میں اک نقشِ پا سیہ

کس چیز کی طلب تھی اسے کون تھا وہ شخص
سرخی میں تربتر تھا پکارا کہ یا سیہ

تو منظرِ گلاب ہے سرتا بپا جمود
میں آگہی ہوں میرا سفر سرتا سیہ

پھر محفلِ غبار میں پھیلا ہراس و خوف
پھر وادیٔ جلال سے لوٹی ہوا سیہ

پھر شمعِ احتیاط کی لو تیز ہو گئی
پھر جادۂ سکوت میں ٹھہری صدا سیہ

غزلیں

رفیق راز

لکھوں تو لفظ منور کہوں تو بات سیہ
ہے ڈال ڈال اجالا تو پات پات سیہ
میں ایک خطۂ بینائی تھا مرے دل میں
رقم کئے ہیں اجالوں نے حادثات سیہ
ہمارے گھر کا ہر اک فرد غرقِ حیرت ہے
ہمارے گھر میں مقید ہے کائنات سیہ
سڑک پہ برقِ فنا کا خرام جاری ہے
گلی میں نیند میں ڈوبی ہوئی ہے رات سیہ
خمارِ خواب سے بوجھل ہے چشمِ تر اس کی
صفات نور سے لبریز اس کی ذات سیہ

یوں ہوا اک دن سویرے ہوگیا برپا سیہ
دھوپ کی چادر لپیٹے چار سو پھیلا سیہ
لفظ کے پیراہنِ پر نور میں ظلمت ہی ہے
پیکرِ روشن بھی ہے دو دخیال ایسا سیہ
برق زاروں میں دبی آواز ابھرے گی کبھی
دیکھتے ہی دیکھتے ہو جائے گا صحرا سیہ
اک طرف سہمے ہوئے قوسِ قزح کے سات رنگ
اک طرف چھایا ہوا ہے خون کا پیاسا سیہ
وادیٔ شاداب اس کی زد میں کیسے آ گئی
اتنی وسعت پا گیا کیسے یہ دو بیگھا سیہ
اس طرف غرق سیہ سبزہ ہوا برگ و گلاب
اس طرف ہوگا فقط دیوار کا سایہ سیہ

فرخ جعفری

بس جتنی دیر سر پہ ہمارے سحاب ہے
پھر ہم ہیں اور دھوپ کا ہم پر عتاب ہے

پہنچیں قریب اس کے تو شاید پتہ چلے
وہ موجِ آب یا کوئی موجِ سراب ہے

لگتی ہے زندگی کوئی بھولا ہوا سبق
جیسے کبھی کا دیکھا ہوا کوئی خواب ہے

اپنے گگن کی بات وہ کرتا تھا اور لوگ
اس سوچ میں پڑے تھے یہ کس سے خطاب ہے

فرخ ہم اپنی بات کہیں بھی تو کس طرح
حاصل فراغ ہے نہ کوئی اضطراب ہے

وہی جو سنگ سے پیدا شرار کرتا ہے
وہی شجر کو گھنا سایہ دار کرتا ہے

کوئی اٹھے نہ اٹھے اس سے اس کو کیا مطلب
جرس کا شور تو بس ہوشیار کرتا ہے

میں اس کا دوست نہ ہوتا تو کتنا اچھا تھا
جو دشمنوں میں مرا اب شمار کرتا ہے

تو کیا بتائے پتہ اپنا، کوئی پوچھے تو
جو اپنے دوش پہ گھر اپنا بار کرتا ہے

دکھا کے کون یہ تصویرِ عمرِ رفتہ مری
مرے کیے پہ مجھے شرمسار کرتا ہے

نہ خود رکے نہ کسی کو ہی رکنے دے فرخ
کہ وقت کس کا یہاں انتظار کرتا ہے

مظہر الزماں خاں

جب وہ اپنی گیچ مقام سے ناقص آوازوں کو پیچھے چھوڑ کر نکلا تو تمام راستے ان گنت گھر، دروازے کھڑکیاں۔ باہر سے جاگ رہے تھے اور اندر سے سوئے ہوئے تھے کہ اندر سے جاگنے والے دن کبھی کے ختم ہو گئے تھے اور باہر سے جاگنے والے موسم شروع ہوئے عرصہ گذر چکا تھا۔ مگر وہ اندر اور باہر سے پوری طرح بیدار تھا اور گہری سیاہ رات چاروں طرف پاؤں پھیلا چکی تھی اور ایسے بنجر ماحول میں وہ تنہا۔ بالکل اکیلا اپنے آپ میں سمٹا ہوا کونتا سکی بار بار وندی ہوئی طویل سڑک پر آہستہ آہستہ چل رہا تھا کہ تیز چلنے والے پاؤں اب تھک چکے تھے اور سڑک کے دونوں طرف اگے ہوئے درخت اور گھر ساکت کھڑے ہوئے تھے۔

لیکن اس کے سر کے بیچ میں سیکڑوں سوالوں کا اک نہ ختم ہونے والا سلسلہ جیسا ہجوم ہنوز موجود تھا کہ چپ رہنا حباب میں طوفان تھا چنانچہ جب ایک لمبا راستہ اس کے انگلیوں دیدہ پاؤں کے نیچے سے نکل گیا تو چند لمحوں کے لئے وہ ٹھہر گیا۔ اور پھر پھیلتی ہوئی نظر اس پورے ماحول پر ڈالی اور پتلون کی زپ نیچے اتار کر کچرے کی ایک بہت بڑی مونو کنڈی کے قریب پیشاب کرنے لگا تو اچانک کوڑا کرکٹ کے ڈھیر میں سے کھانسنے، کراہنے، رونے، ہنسنے، قہقہے لگانے اور گانے بجانے اور زور زور سے سانس لینے کے ساتھ ساتھ مختلف موضوعات پر گفتگو کرنے کی آوازیں بھی سنائی دے رہی تھیں، ایسے لگ رہا تھا کہ پورا شہر پورا ملک یا پوری قوم لوہے کی اس بڑی سی کونڈی میں موجود ہے اور وہ سب کے سب اپنے اپنے مسائل ایک دوسرے کے سامنے بیان کر رہے ہیں اس نے کوڑا کرکٹ کی کنڈی کے اندر جھانک کر دیکھا، اس پر اسٹریٹ لائٹ کی روشنی پڑی ہوئی تھی اور جس کے اندر بکھری ہوئی ہڈیاں، ٹوٹے ہوئے قلم، برش جلے ہوئے بلب، پیلے کچلے گلاس، چھید پڑی ہوئی بالٹیاں، بکھرے ہوئے [illegible] پھٹی ہوئی آستینیں، قمیض کے دامن، کوٹ کے کالر، بچوں کے پھٹے ہوئے پنگھوڑوں کے ٹکڑے، نپل، دودھ کی بوتلیں، تاریل اور لاشوں کے غلاف، پلاسٹک کے ٹوٹے ہوئے کھلونے، مرغوں کی ٹانگیں، ہر سے ہوئے کپڑے، ٹوٹے ہوئے دانت، کتابوں کے پھٹے ہوئے اوراق، سوکھی روٹیوں کے ٹکڑے، بالوں کے گچھے، اترے ہوئے لباس، گلدانوں میں لگانے والے پھول، مالائیں، ہر اقسام کے بیچ اور روٹی میں پنے گھٹیا رنگ کے تہہ در تہہ کپڑوں کے ٹکڑے، پھٹے ہوئے [illegible] چپلیں، باسی اخبار کے داغ زدہ تراشے جس پر دنیا بھر کی خبریں [illegible] زدہ ووٹ اور سماجیت کے خالی پیکٹ اور [illegible] کوڑا کرکٹ کی کنڈی میں [illegible] میں ہر اقسام کی چیزیں موجود تھیں اور وہ تمام چیزیں اپنے اپنے حالات اور مسائل ایک دوسرے کے سامنے پیش کر رہے تھے۔

"تم نے کتنی طرح [illegible]"

جوتے نے پیالے سے کہا کتنے ہاتھوں اور کتنے ہونٹوں نے تمہیں استعمال کیا [illegible] کہا کہ اس قدر استعمال کیا کہ میرے جسم پر بے شمار لکیریں پڑ گئیں تاہم وہ مجھے اس وقت تک برتتے رہے جب تک کہ میں ٹوٹ نہ گیا۔"

"جن ہاتھوں نے تمہیں استعمال کیا وہ ہاتھ کیسے تھے" [illegible] نے کہا۔

"وہ سب کے سب ہاتھ ایک جیسے ہی تھے [illegible] بعض وقت زندگی سے نفرت ہو جاتی تھی اور [illegible] چاہتا تھا کہ ٹوٹ پھوٹ جاؤں لیکن موت کا خوف [illegible] کہ شاید وہ بدل جائیں [illegible] انھیں ہاتھوں نے مجھے [illegible] استعمال ہوتے ہوتے بالکل [illegible] مجھے خود [illegible]

[illegible] اب تم [illegible] کیسے ہوتا۔

[illegible]

[illegible] دفعتاً [illegible]

[illegible]

[illegible] لیکن [illegible]

[illegible] زندگی [illegible]

[illegible] لیکن [illegible] ابھی [illegible]!

• رات [illegible] گہری ہے • کسی نے کہا تو چند ایک آوازیں سنائی دیں: [illegible]

بہت تیز [illegible] سب کے [illegible] کو چھید رہے تھے۔

• کیا [illegible] نفسیات [illegible] تو ساحت

[illegible]

[illegible]

[illegible] وقت تم [illegible] یہاں موجود [illegible]

[illegible] اخلاقیات، جنسیات، سیاسیات، فلکیات،

[illegible] اور [illegible] سب [illegible] یہاں موجود ہیں مگر پتہ نہیں

[illegible] اور [illegible] کر دے لہٰذا

[illegible] گفتگو کریں۔ ملاقات کا [illegible] اور [illegible] رقص اور سو جائیں

[illegible] تمام موسیقی اور

[illegible] نیند ہی [illegible] سکتی ہے۔ نیند کیا ہے؟ اور بیداری

[illegible] کسی نے کہا تو دوسرے کی آواز آئی ـــ نیند ایک ایسا خواب ہے جس میں

[illegible]

[illegible]

[illegible]

[illegible] کیا خیال ہے ماہر حیاتیات؟ [illegible]

[illegible]

[illegible]

[illegible] ہیں اور [illegible] ہیں اور [illegible]

[illegible] ٹکڑوں میں

سیکڑوں [illegible] اپنی اپنی [illegible] کھولے

[illegible] رہے ہیں۔

• ٹھیک کہتے ہو، ماہر حیاتیات نے کہا۔ لیکن [illegible] ہزاروں سال

[illegible] سائنس اپنا

بھول جائے گی اور [illegible] دفعتاً کسی نے [illegible] آواز میں کہا گفتگو

[illegible] سیکڑوں راز [illegible] ہیں [illegible]

گفتگو کر [illegible] چاروں طرف [illegible] ہیں جو

[illegible] گفتگو اشاروں میں کیا کرو اس طرح کہ

آوازیں دیواروں سے [illegible]

[illegible]

[illegible] آوازوں کی [illegible]

[illegible]

[illegible] ہاں! ایک اور آواز آئی

[illegible]

[illegible]

[illegible]

[illegible]

[illegible]

[illegible]

[illegible]

[illegible] ہوئی ہیں۔

• یہ خواب [illegible]

[illegible]

[illegible]

[illegible]

[illegible]

[illegible] تھا۔

نظمیں

اسما راجا

ہوموفوبیا

میں خوف زدہ ہوں
گدھوں سے اور لومڑوں سے
ایسے انسانوں سے جن کی گردن پر دس سر ہوتے ہیں
اور جن کی اکلوتی آنکھ بھی ان کے ماتھے پر لگی ہوتی ہے
ایسی عورتوں سے
جن کے پیر مڑے ہوتے ہیں
میں خوف زدہ ہوں کینچلی سے
کہ پھر پہچاننے میں عمریں گزر جاتی ہیں
میں خوف زدہ ہوں
آگ اور خون میں ڈوبے شہروں سے
تنگ و تاریک گھروں سے
وقت کے اُلٹ پڑنے سے
میں خوف زدہ ہوں
بے بسی کی موت اور جیے جانے کے جبر سے
اور راستے بہت سے خوفوں کے درمیان
پلنے والی روح سے

ایک محبت

میں نے اس کا منہ چڑایا
اسے تنگ جوتے پہنا دیے
اسے ٹھوکر مار کر زمین پر گرا دیا
پھر بھی جب وہ اٹھ کھڑی ہوئی
تو میں نے ایک موٹا رسا اس کے گلے میں ڈال کر پنکھے سے لٹکا دیا
اور انہماک سے اسے مرتا ہوا دیکھنے لگی
اسے مرتے ہوئے کئی برس گزر گئے ہیں
مگر اس نے میرا پیچھا نہیں چھوڑا
وہ میرا منہ چڑاتی ہے
مجھے ٹھوکر مار کر گرا دیتی ہے
اور پھر روز میرے مرنے کا تماشا دیکھتی ہے

اسمارا جا

(۱)

تمہارا دل صاف نہیں ہے
تمہارے خوبصورت ہاتھوں کی طرح
اور تمہارا ذہن بھی ملبوس نہیں جسم کی طرح
تم زمین پر ننگے پاؤں چلتے ہو
اور چیونٹیوں کے بل پانی سے بہا دیتے ہو
تم جنازے کو کندھا دیتے ہو
مگر قبرستان پر مٹی نہیں ڈالتے
تم لوگوں کو اپنی فلسفیانہ موشگافیوں سے مرعوب کر دیتے ہو
اور کولہو کے بیل کی طرح اپنے ہی مرکز پر گھومتے ہو
تم اپنی بڑائی کے عظیم الشان محل تعمیر کرتے ہو
اور ان کی دیواروں میں لوگوں کو چن دیتے ہو

پھر ایک دن ایسا آتا ہے
جب تمہاری پھینکی ہوئی ہڈی
کتا نہیں اٹھاتا

(۲)

جب میں نظم لکھنے لگی ہوں
تو خیال میرے ہاتھ سے نکل جاتا ہے
جب میں تازہ ہوا میں سانس لینا چاہتی ہوں
تو گھٹن اور بھی بڑھ جاتی ہے
جب میں پھول کاڑھتی ہوں
تو ریشم الجھ جاتا ہے
تصویر بنانے لگتی ہے
تو رنگ پھیکے پڑ جاتے ہیں
جب میں اس سے ملنا چاہتی ہوں
تو چاند ڈوب جاتا ہے
سفر کے لئے نکلتی ہوں
تو راستے گم ہو جاتے ہیں
جب میں ایک گھر بنانے کا سوچتی ہوں
تو میرے خیالوں میں ایک قبر بننے لگتی ہے

"پار شوں کی آواز"

فردوس حیدر

یوں تو چالیس برس نہ گزرے تھے لیکن فقیر کا خیال تھا کہ وہ اتنا ہی عرصہ جنگل میں گزار چکا ہے اور ان بن باس لمحوں کا عذاب اپنی انگلیوں کی پور پور پر گھٹیا کے درد کی طرح محسوس کیا ہے۔ ابھرتے سورج کی زرد کرنوں کے ساتھ اور ڈوبتے سورج کی سرخی کے ساتھ مرنے والی کی یاد کو اپنے ذہن میں ثبت کیا ہے۔ یوں وقت کی گردش اور تن سے جڑی ہوئی انگلیوں کے پور پور ان مرنے والی کی یاد دلاتا رہا ہے۔ وہ اور نہ جانے کب تک قبر کی سوگند پہ بیٹھا رہتا اور قبر میں اترنے والی مٹی کی طرح خود بھی قبر میں اتر جاتا۔ لیکن اس نے اپنے من میں قبر میں اتر جانے کی بات کی ہی تھی کہ کسی جوگی سیلانی نے اپنے آپ سے کہا اور یہ بات اس کے کانوں سے دل میں اتر گئی۔

"تنہائی کے سناٹے کا حل خود سے ملاقات کا حل ہے۔"

اس نے چاروں اور دیکھا وہاں کوئی جوگی نہ تھا۔ نہ آدم زاد۔

پھر بھی جوگی کی بات اسے بھلی لگی۔ اور اس نے گرہ سے باندھ لی۔ جوگی کی صدا نے اسے خود سے ملاقات کے سفر میں جکڑ دیا اور جوں جوں وقت گزرا اسے احساس ہوا کہ زندہ رہنے کا حیلہ دراصل بیٹے سے ملاقات کی شدید خواہش تھی۔ جوگی کی صدا تو اس شدید خواہش کو چاہت بدل گئی۔ زندگی کی ایسی زنجیر میں ایک مضبوط کڑی بن گئی۔ اس نے ہر لفظ گرہ کی سے بندھی مٹی سے اپنے آپ کو الگ کیا اور چالیس سالوں کی گرد دامن سے جھاڑ دی۔

"میرا بیٹا میرے وجود کا حصہ ہے" اس نے چالیس سال سے اپنے انگ انگ میں لپٹی ہوئی گرد کو جھاڑنے کے بعد اعلان کیا اور یہ اعلان فضا میں تیرتا ہوا جنگل میں پھیل گیا۔

اس نے سوچا

"اپنے بیٹے سے ملاقات ہی خود سے ملاقات کا وہ حل ہے جس کی طرف جوگی نے اشارہ کیا ہے۔"

اسے ادراک ہوا کہ وہ اتنے برس اپنے بیٹے کی ماں کو جنگل میں دفن کر کے اسی ایک دن کی انتظار میں جی رہا تھا اور اسی انتظار میں اس کی آنکھیں پتھرا گئیں۔ جذبے سرد ہو گئے اور وہ ایک کھنڈر بن گیا جو کسی اچھے بادشاہ کے انتظار میں ہو جو شکار کھیلتے ہوئے اپنی سپاہ سے بچھڑ جائے اور اس کھنڈر کی کسی ٹوٹی ہوئی دیوار کے سائے میں بیٹھ کر چھاگل سے پانی پئے اور سستائے لیکن بیدار ہوتے ہی فیصلہ کرے کہ وہ اس کھنڈر پہ نیا شہر بسائے گا۔

تب ایک دن وہ چلتے چلتے جنگل کے اس حصے کی طرف نکل آیا جہاں ایک دن نوشیرواں بادشاہ اپنے لشکر سے جدا ہوا تھا۔ اور جہاں ایک سوکھے پیڑ پہ دو فرسودہ الو بیٹھے تھے۔ جو آپس میں کسی شرط کی بات کر رہے تھے۔ یہ الو دراصل ایک الو اپنی بیٹی کے جہیز کے لیے ویرانوں کی تعداد کا تعین کر رہا تھا اور دوسرا الو بیٹے کے لیے زیادہ سے زیادہ ویرانوں کے حصول پہ مصر تھا۔

اس نے دیکھا تو "پہلا الو بولا آج کا نوشیرواں [illegible]

سے بلند ہوا جو ہرے۔ دیہاتی کی تعداد تھوڑی ہے شعر نہیں ہے میں اپنی بیٹی
کے جہیز میں اتنے دینار دوں گا کہ تمھاری آنکھیں چکاچوند ہو جائیں گی۔"

"خدا کرے نوشیرواں کی عمر طویل کرے۔ اس میں بھلا ہے" دوسرے
آدمی نے اطمینان کا سانس لیا۔

اس نے آلوؤں کی گفتگو سنی اور اس پر منکشف ہوا کہ وہ ان کی بولی سمجھ لیتا ہے۔ اور یہ بھی کہ اب نوشیرواں حاکم وقت ہے اور اسی کا سکہ چلتا ہے۔

"نجومی کی پیشین گوئی درست ہوئی" اس نے اپنے آپ سے کہا "اگر نوشیرواں حاکم بن گیا تو میرا بیٹا نجومی کی پیشین گوئی کا دوسرا حصہ تھا اسے بھی درست ہونا چاہیے۔"

وہ رونے لگا اس کا کمزور وجود نئی تعبیر کے لیے تڑپنے لگا۔

"میرا بیٹا کہاں ہوگا"؟

"میں اس محرومی کا عذاب کب ختم ہوگا؟"

اس کے آنسو جنگل کی زمین پر ٹپکے اور غائب ہوگئے لیکن اس کی آواز جنگل کے پیڑوں سے ٹکراتی ہوئی دور تک پھیل گئی۔

دونوں الو درخت پر سب چاپ جنرل بہہ جانے والے آنسوؤں کی گرمی محسوس کرتے رہے۔ اور پیڑوں سے ٹکرا کر پھیل جانے والی صدا نے ان دونوں پرندوں کا دل موم کر دیا۔ "بابا تم ہمارے ایک مدت سے ساتھی ہو۔ اب ہم ایک دوسرے کے لیے اجنبی نہیں۔ ہماری بولیاں مختلف نہیں لیکن ہمارے درمیان ایک ساتھ رہنے کا اتنا مضبوط رشتہ ہے کہ تمھیں بے یار و مددگار نہیں چھوڑ سکتے۔ تم اپنا دکھ بیان کرو ہم تمھاری مدد کریں گے۔" دونوں درخت کی بلندی سے نیچے اترے اور اس کے ہاتھ پر بیٹھ گئے۔

"اس جنگل میں۔ پرندوں اور درندوں میں ہماری بولیوں میں کوئی اختلاف نہیں یہ قانون ہے جسے انسان نہیں سمجھ سکتا"
اس نے سوچا اور خاموش الوؤں کو دیکھتا رہا۔

"بابا اپنا دکھ بیان کرو۔" دونوں الو ایک ساتھ بولے۔

"میرا بیٹا نوشیرواں کے ملک میں ہے" اس نے بڑے دکھ سے کہا "خدا جانے اب وہ کس حال میں ہوگا۔"

"چلو اسے تلاش کرتے ہیں" دونوں الوؤں نے فیصلہ کیا۔ "ہم بھی اسے نوشیرواں کو دیکھ لیں گے۔ سنا ہے اب نوشیرواں کبھی جنگل کا رخ نہیں کرتا۔ اس کی شکارگاہیں آبادیوں میں گلیوں کوچوں اور خوابگاہوں میں ہیں اسے درندوں کے شکار میں لذت محسوس نہیں ہوتی۔ وہ اور اس کے درباری شب و روز لذت کام و دہن میں مصروف رہتے ہیں۔ اب گھوڑوں کی پشت پر سواری کرنے والے اور کمر میں تلوار باندھنے والے نوشیرواں خواب ہوگئے۔ اب موسم کی شدت اور عبادت کی خلوت برداشت کرنے والے کہاں۔ اب تو ایئرکنڈیشنوں اور دکھاوے کے سجدوں کا دور ہے۔"

نوشیرواں جنگل میں شکار کھیلنے کیوں نہیں آتا۔ اسے جاننے کی خواہش نہ تھی۔ اس کی ہر خواہش کا مرکز اس کا بیٹا تھا اور بیٹے کی تلاش اس کی زندگی۔ وہ اسی لیے زندہ تھا اور زندہ رہنا چاہتا تھا۔

"آؤ ساتھ چلیں" فقیر نے الوؤں کو اشارہ کیا اور وہ تینوں آبادی کی طرف چلے۔

جب وہ تینوں جنگل سے قریب سب سے پہلے شہر میں داخل ہوئے اس کے کاندھوں پر بیٹھے ہوئے دونوں الو تھر تھر کانپنے لگے۔ اس نے ان کی کپکپی دونوں کاندھوں پر محسوس کی لیکن خاموشی سے آگے ہی آگے بڑھتا گیا۔ گلیوں میں سڑکوں پر، سواریوں پر، پیدل اور رتھ پالکیوں پر لوگ رواں دواں نظر آرہے تھے۔ اس کے باوجود بھی غیر معمولی خاموشی تھی۔ الو بھی سنجیدہ اور خاموش تھے۔

اس نے ان کو مخاطب کیا۔

اس شہر کے ختم ہوتے ہی جو راستہ شمال کو جاتا ہے اس پر میرا اپنا شہر ہے۔ وہ شہر جہاں میرے خواب ہیں۔ شام تک ہم وہاں پہنچ جائیں گے۔

"تم اسے شہر کہتے ہو؟" ایک الو غصے سے بولا۔

"یہ شہر ہے؟" دوسرے الو نے چاروں اطراف دیکھا۔

"تم دونوں اس طرح کیوں بول رہے ہو؟ تمھیں کیا ہو گیا ہے"
وہ گھبرایا

"ہم آدم زاد کی طرح ڈر گئے۔ چہرے سے بے حس ہیں اور بے شعور نہیں لگتے تھے

اس شہر میں آنے والے طوفان کی بو محسوس نہیں ہوتی۔ کیا تم نہیں دیکھ رہے کہ یہ سب کس قدر بے فکری اور خاموشی سے بیٹھے انتظار کر رہے ہیں۔ کیا تم نہیں دیکھ رہے کہ گھروں کی کھڑکیاں مستقل بند ہو گئی ہیں۔ کتے منہ اٹھا کر بھونک رہے ہیں اور بلیاں رو رہی ہیں۔" ایک آدمی نے ادھر ادھر دیکھتے ہوئے کہا۔

"ہم لوگ ویرانوں میں رہ کر آباد شہروں کے طوفان پہچان جاتے ہیں۔ وہ تم شہروں میں رہنے والے آنکھیں بند کر کے جاتے ہو اور اپنے ویران ہونے والے شہروں کی دیواروں پر لکھی تحریر نہیں پڑھتے۔ تم اس زمین پر چلتے ہوئے آپ کو خلیفہ کہتے ہو، جانے کیا کیا بن جاتے ہو لیکن اپنی تقدیر پر بیٹھ جانے والی گرد نہیں دیکھ سکتے۔"

اس نے ادھر ادھر دیکھا۔ اسے چیخ کر رونے والے کتوں، رونے والی بلیوں اور کھڑکیاں تان لینے والے گھروں اور بہت جلدی سے بھاگ جانے والے پرندوں کا کوئی سراغ نہ ملا۔ اس نے آدمی کی طرف حیرت اور خوف سے نظر اٹھا کر دیکھا۔

وہ تینوں ایک اور شہر میں داخل ہوئے۔

"اس شہر میں بارود کی بو آتی ہے"

"اس شہر میں کوئی پرندہ، کوئی جانور، کوئی بچہ بابا نہیں۔ سب شہر چھوڑ گئے ہیں"

"اس شہر میں تازہ خون اور جلی ہوئی لاشوں کی بو بھی موجود ہے"

"دونوں اور بارود کی ملاوٹ ہے لیکن اسے کہیں بھی تازہ خون اور جلی ہوئی لاشوں کی بو محسوس نہیں ہوئی۔ وہی بارود کی بو تھی۔ البتہ خاموشی اور اداسی بہر سو پھیلی ہوئی تھی۔ ایسا کیوں ہے۔ اس نے کئی بار خود سے پوچھا لیکن اسے کوئی جواب نہ ملا۔

"شاید یہ میرے اندر ہی ہے ؟" اس نے خود کلامی کی "میرے ساتھی [illegible] کی گفتگو نے [illegible] ماحول کو ختم کر دیا ہے" اس نے خود کو ہلکا سا پایا اور آگے چلتا رہا۔ [illegible] اور کہیں اس کے [illegible] ادھر ادھر دیکھتے ہوئے چلتے رہے۔

نہ جانے کتنے شہروں پاس سے گزرے۔ سب کچھ ویسا ہی محسوس ہوا۔ لوگ پیچھے [illegible] گلیوں میں پھر رہے تھے۔ گلیاں، محلے، سڑکیں اور بازار [illegible] لوگ موجود تھے لیکن اپنے

پھر وہاں بہت سا [illegible] ایک [illegible] نظر آ رہے تھے۔ جیسے کسی [illegible] کی [illegible] اور ان سب کو اپنی موت کی آہٹ سنائی دے رہی ہو۔

"ہم جس شہر کو جہاں اور جیسے چھوڑ جاتے ہیں وہ ویسا نہیں رہتا" اس نے سوچا وقت کس قدر بے رحم ہے۔ زندگی باقی رہ جاتی ہے لیکن راہیں تاریک ہو جاتی ہیں [illegible] کوئی [illegible] نشان نہیں [illegible] جس میں مجھے اپنا چہرہ نظر آ سکے" وہ اس جگہ کھڑا [illegible] کوئی جھونپڑی تھی۔ لیکن اب وہاں میدان تھا۔ اس کے دل پر گھونسہ پڑا۔ وہ آہستہ آہستہ چلتا ہوا برگد کے اس پیڑ کے قریب پہنچا جو تنہا کھڑا [illegible] ماضی کی یاد دلا رہا تھا۔ اس کے تنے پر اب بھی اس کے نام کے ساتھ مریم کا نام کندہ تھا۔ اس نے ان کندہ ناموں پر اپنے ہونٹ رکھ دیئے۔ اس میدان میں اب ماں کی شفقت بھری آواز اور باپ کی کڑک سنائی دی۔ بہنوں بھائیوں کی ہنسی اور مریم کی سرگوشی۔ وہ سب آوازیں سن رہا تھا اور سب چہرے دیکھ رہا تھا۔ پھر [illegible] ایک [illegible] والے بے چینی کی [illegible] تھی کسی گوشت پوست کے وجود کو چھونے کی [illegible] ان کو چھونا چاہتا تھا۔ ان میں بیٹھنا چاہتا تھا۔ اور کسی کو اپنا کہنا چاہتا تھا۔ لیکن وہاں کوئی نہ تھا۔

"میرا بیٹا۔ میرا اپنا بیٹا" اس نے [illegible] پر ہاتھ رکھ کر [illegible] تمام [illegible] اور میرا بیٹا ہے"۔ [illegible] وہ تمام [illegible] اور ایک بار پھر وہ اسی طرح [illegible] جھونپڑی کی [illegible] لگا کرتا تھا۔

وہ جھونپڑی کے قریب قبرستان [illegible] جہاں اس کے باپ کی قبر تھی۔ وہ حصہ [illegible] سڑک نے ختم کر دیا تھا البتہ سڑک کے ساتھ قبر کا ایک [illegible] موجود تھا۔ اس کے اندازے کے مطابق وہی اس کی ماں کی قبر تھی۔ اس نے فاتحہ پڑھنے کے لیے ہاتھ اٹھائے اور [illegible] تک [illegible] بیٹھے۔

اس نے دیکھا میدان سے دور سڑک کے اس پار [illegible] کی کوٹھی اسی شان و شوکت کے ساتھ موجود تھی۔ البتہ [illegible] آہنی دروازے نے [illegible] تھی۔ اور اب [illegible] تھا۔

"میں نوشیرواں سے ملنا چاہتا ہوں۔" اس نے دروازے پر پہنچتے ہی اندر جانا چاہا۔ پاسبان نے حیرت سے اس کی جانب دیکھا پھر گیٹ پر کھٹ سے لگا دیا۔

"مجھے اندر جانے دو۔" اس نے دروازے کی طرف بڑھنا چاہا۔

"صاحب شام کے بعد کسی سے نہیں ملتا۔" پاسبان نے ڈانٹا "تمہیں اپنی جان کی ضرورت نہیں مجھے تو ہے۔"

"شام کو فریادی کی رسائی بادشاہ تک ممکن نہیں کیا؟"

پاسبان نے نفی میں سر ہلایا اور گیٹ پر لیور کی آواز بلند کر دی۔ اب وہ چاہتا بھی تو پاسبان تک اس کی آواز نہ پہنچ سکتی تھی۔

اس نے سوچا

"اگر آج چوبی گیٹ ہوتا تو میں نوشیرواں کو اس کے باپ دادا کی نیکیاں اور اپنے باپ دادا کی خدمات یاد دلاتا۔ پھر جھنجھوڑ پیٹ کے سب لوگ میری سفارش کرتے اور میرے بیٹے کو تلاش کرنے میں مدد دیتے۔"

لیکن وہاں تو کچھ بھی نہ تھا۔ رشتوں ناطوں کے سب در بند تھے۔

آہنی گیٹ کے اس پار قبولیت کی گھڑی بر آ جاتی تھی یا نہیں اسے علم نہ تھا پھر بھی وہ وہاں جانا چاہتا تھا۔ وہ مایوسی کے عالم میں ایک بار پھر بازار کی طرف چلنے لگا تھا اس کی نظر نجومی پر پڑی کئی برس پہلے کا دبلا پتلا نجومی اب قدرے فربہ ہو گیا تھا اس کے گال پھول گئے تھے اور آنکھوں کے گرد سیاہ حلقے پڑ چکے تھے اس کے باوجود بھی اس نے پہچان لیا۔

"بھائی تم نے مجھے پہچانا؟" وہ نجومی کے سامنے کھڑا ہو گیا۔

"بھائی — تم نے مجھے بھائی کہا" نجومی کی آنکھوں میں جیسے خون اتر آیا "سنا سا فسانہ اسی ایک لفظ کا ہے۔ خیر یار جو مجھے بھائی کہا۔"

"تم بادشاہ کے دیرینہ دوست ہو" فقیر نے کھانستے ہوئے کہا

"میری بادشاہ سے ملاقات کرا دو۔ میں تمہارے ہاتھ جوڑتا ہوں۔"

"معلوم ہوتا ہے تم اس شہر میں نووارد ہو۔" نجومی کے لہجے میں نرمی کا اثر کے ساتھ اس شہر اور شہر والوں سے ناطہ جوڑنے کا کوئی حوالہ نہ تھا اس کی اپنی کوئی شناخت نہ تھی وہ اپنی اطراف میں خود اجنبی تھا اس لیے خاموش رہا۔

اس نے سوچا۔

میرا بیٹا میری شناخت بنے گا اور اسی کے حوالے سے میں باپ کے مقدس اور باوقار نام سے پکارا جاؤں گا۔ باپ اور بیٹے کا مضبوط رشتہ مجھے شہر والوں میں معتبر بنائے گا" نجومی کہہ رہا تھا

"بادشاہ کو دوست نام سے الرجی ہے۔ اور اس مرض سے بچنے کے لیے اس نے اپنے تمام دوستوں کو عقوبت خانے میں ڈلوا دیا ہے۔"

اسے یوں محسوس ہوا نجومی کوئی بھیانک بات کہنے والا ہے یا پھر کوئی پیشین گوئی کر کے کسی نئے وسوسے میں مبتلا کرنا چاہتا ہے۔

"تم کیسے یار ہو؟" اسے غصہ آ گیا "فساد کی جڑ تو تم ہو۔ بادشاہ بننے کی پیشین گوئی کر کے نوشیرواں کو اقتدار کے جال میں پھنسایا تھا۔"

"میری آزادی مشروط ہے۔ میں ہر روز نوشیرواں کے دربار میں حاضری دیتا ہوں۔ اور اس کے عدل کے واقعات قلمبند کرتا ہوں۔ میں تاریخ لکھ رہا ہوں تاریخ ...!" نجومی نے جھنجھلا کے کہا۔ پھر اس نے کلائی بندھی گھڑی کی جانب دیکھا "اف دیر ہو گئی۔ مجھے جانا چاہیے۔ ورنہ کرفیو لگ جائے گا۔"

الّو پھر فقیر کے کندھوں پر آکے بیٹھ گیا۔ دکانوں کے شٹر گرنے کی آوازیں آنے لگیں۔ سڑکوں پر خاردار تاریں بچھا کر راستے بند کر دیے گئے۔ باوردی نوجوان بندوقیں تان کے کھڑے ہو گئے۔ اور دیکھتے ہی دیکھتے نجومی نظروں سے اوجھل ہو گیا۔

"کرفیو؟ کرفیو کیا ہوتا ہے؟" چھوٹے الّو نے پوچھا۔

"لوگوں کو ویرانوں سے مانوس رکھنے کی باضابطہ تربیت کا نام ہے" بڑے الّو نے جواب دیا۔ "گو انسان اس نام سے کبھی بھی مانوس نہیں ہوتا۔"

فقیر کی نظریں اب بھی نجومی کو تلاش کر رہی تھیں۔

اسے وہ دن یاد آیا جب نوشیرواں اپنی کوٹھی کے ڈرائنگ روم میں ایک نجومی کو گھیرے بیٹھا تھا۔ اور تمام دوست نجومی پر نظریں گاڑے ایسے دیکھ رہے تھے جیسے نجومی ان کی تقدیر کا فیصلہ سنانے والا ہے۔

"نوشیرواں حاکم بنے گا" نجومی نے کاغذ پر بناتے ہوئے زائچے کو کافی دیر غور سے دیکھا۔ "میری پیشین گوئی غلط نہیں ہو سکتی۔" نوشیرواں کے پاس کسی کے اجتماع اکثر ہوتے ہیں کبھی دست شناس یا نجومی کو پکڑ کے لایا جاتا اور سوالات پوچھے

مستقبل کے خواب دیکھے جاتے لیکن اس مرتبہ تمام وسوسے [illegible] کر جامہ پہنانے کی تمنا لیے بے خوف کرنے لگے وہ سب نوشیرواں کو بنانے کے لیے ہر جائز و ناجائز مدد کرنے کے لیے اس لیے تیار تھے کہ انھیں خود اپنا مستقبل روشن نظر آ رہا تھا۔ عین اس وقت نہ جانے مریم کو کیا سوجھی اپنا شناختی کارڈ نجومی کے سامنے رکھ دیا۔ نجومی نے شناختی کارڈ ہاتھ میں لیا اور کاغذ پر تاریخ پیدائش لکھ کر آڑی ترچھی لائنیں بناتا ہوا سوچ میں گم ہو گیا۔

"صاحب میری اور میرے بچے کی فال نکالو۔"

"نجومی نے غور سے مریم کے پیٹ کے ابھار کو دیکھا اور کہا "تمھارا بیٹا حاکم کا دست راست بنے گا۔"

سب نے قہقہہ لگایا۔ سب جانتے تھے کہ نجومی نے جلدی مریم کا حوصلہ بڑھانے کے لیے کہہ دیا ہے۔

"صدیوں سے دو طبقے حاکم اور محکوم کے خانے میں فٹ ہیں۔ ان کی جگہ کوئی نہیں بدل سکتی۔" نوشیرواں نے ہنسی روکتے ہوئے کہا۔ "مریم کا ہونے والا بچہ بادشاہ کے برابر نہیں ہو سکتا۔"

مریم یقین اور بے یقینی کے دوراہے پر کھڑی سب کچھ سن رہی تھی وہ اپنے بیٹے کو بادشاہ کے برابر دیکھنا چاہتی تھی۔ اور اسے یقین تھا خدا سب کچھ کر سکتا ہے وہ قادر مطلق ہے لیکن کیا واقعی خدا اس پر مہربان ہو گا اسے یقین نہیں آ رہا تھا۔ "اگر [illegible] سمجھو" اس نے اپنے دائیں ہاتھ کی انگشت شہادت کو بائیں ہاتھ کی انگلیوں کی پوروں پر حرکت دیتے ہوئے اپنی فال نکالتے ہوئے دعا مانگی۔

"اللہ میاں سچ بتا میرا بیٹا بادشاہ کے برابر ہو گا یا نہیں۔ ہاں نہیں ۔ ہاں۔ نہیں" آخر میں کبھی ہاں اور کبھی نہیں آیا۔ یہ بڑا پریشان کن لمحہ تھا جس کی گرفت سے وہ آزاد نہ ہو سکی۔

وہ رات مریم نے آنکھوں میں کاٹی۔ نجومی کی فال اور اس کی انگلیوں کی فال میں ہم آہنگی پیدا نہ ہو سکی۔ بچپن سے اب تک [illegible] جب بھی کسی کے لیے فال نکالی ہے [illegible] سنا دیا۔ ہاں۔ یا نہیں۔ لیکن جب خود اپنی باری آئی تو [illegible] الجھ گئی۔" وہ رات بھر بستر پر کروٹیں بدلتی رہی اور بار بار فال نکالتی رہی لیکن کبھی

[illegible] پر نہ آئی تھی۔

اگلے دن مریم [illegible] کام [illegible] فرش صاف کرتے [illegible] سارا دن ابھی ابھی [illegible] کا بوجھ [illegible] انگلیوں کی پوروں پر انگشت شہادت [illegible] ہوئے دعا مانگی: "اللہ میاں بتا [illegible] میرا بیٹا بادشاہ کے برابر ہو گا یا نہیں" [illegible] نے سنا [illegible] اور اس کا [illegible]۔

نوشیرواں آنے والے حکمراں [illegible] کے ساتھ شطرنج کی بازی لگا رہا تھا کہ [illegible] سے ٹکرا گیا۔ [illegible] کے بادشاہ پر شہ پڑی تھی [illegible] مریم کو طلب کیا۔ [illegible] زیادہ [illegible] نہیں۔" اس نے غصے سے مریم [illegible]۔

مریم [illegible] ہو گئی۔ [illegible] جانتا تھا [illegible] نہ ہو سکے گا۔ ہماری [illegible] ساری [illegible] ہیں — [illegible] اس [illegible] کے لیے جو محکوم ہے مظلوم ہے [illegible] کے [illegible] نہیں [illegible] اس [illegible] استعمال [illegible] خود [illegible] کے استحکام [illegible] ہو جائے گا۔ [illegible] بچے کو نوشیرواں کے [illegible] کی ایک [illegible] کر کے اپنی بیوی کی لاش اٹھائے [illegible] سے رخصت ہوا۔ اس وقت [illegible] بیٹے کو اپنے ساتھ نہیں لے جا سکتا تھا۔ [illegible] صلاحیت [illegible] اس کی تمام خوشیاں مریم کی [illegible] سے وابستہ تھیں اور اس کی [illegible] لیا تھا [illegible] اللہ کے سپرد کرنا ہی بہتر تھا۔ اسی [illegible] امید بھی شامل تھی کہ اس کا بیٹا نوشیرواں کی [illegible] پرورش پائے گا۔

کبھی کبھی [illegible] ہے کہ انسان [illegible] ایک [illegible] کہ اس [illegible] تھا "[illegible]" "آج واقعی میرا بیٹا نوشیرواں کی [illegible] کا" اس خیال سے ہی وہ [illegible]۔

[illegible]

"یاد ہے جب ہم کسی کھڑکی میں بیٹھے تھے کہ میں نے ملکہ نوشیرواں کو اپنے سامنے بیٹھے باتیں کرتے سنا تھا۔" ایک الو نے کہا "تم بھی اس طرح مجھ سے تمہیں یہاں کے طور طریقے بتاتا جا رہا ہوں"۔

فقیر خاموش رہا۔ اسے کسی چیز میں دلچسپی نہ رہی تھی۔ پھر بھی وہ اس شہر میں تھا جہاں اسے اپنے بیٹے سے ملنے کی آس تھی۔ اور اس آس میں دن کے حالات جاننے میں کوئی حرج نہ تھا۔

"ملکہ نوشیرواں کی داستان خود اس کی زبانی سنو" الو نے قہقہہ لگایا اور گویا ہوا۔

"میں کہ ملکہ نوشیرواں اچھی طرح جانتی ہوں کہ سال کے تین سو پینسٹھ دن اور راتیں ہی لاتعداد ہوتی ہیں۔ میرے ہاتھوں میں تھامے ہوئے دھاگے میں پڑی ہوئی انگوٹھیاں اس بات کی گواہ ہیں۔ مجھے خیال ہے کہ میں نے ہر رات ایک مرد کے ساتھ گزاری ہے۔ میرے ساتھ گزاری ہوئی رات کو ناقابل فراموش سمجھنے کے بجائے وہ پھر پشیمانی اور نفرت میں مبتلا رہتا ہے۔ یہ پشیمانی مجھے [illegible] کے سبب نہیں اور نہ ہی کوئی مرد احساس گناہ کا شکار ہے۔ مجھے معلوم ہے کہ میرے ساتھ رات گزارنے والا مرد کسی دوسری عورت کے قابل نہیں رہتا۔ اسے شک ہونے لگتا ہے کہ اندر سے اس کا وجود کسی حالت میں [illegible] ہو گیا ہے لیکن وہ [illegible] سے کچھ نہیں کہہ سکتا اگر یہ طے ہو جائے کہ وہ [illegible] تو ان کی الجھن دور ہو جاتی۔ لیکن ایسا نہیں ہوتا ان سب مردوں کی بیویاں طویل انتظار کے بعد انہیں طعنے دینے لگی ہیں اور [illegible] کی تلاش میں گھروں سے نکل آئی ہیں۔ اور یہ گھروں سے نکلی ہوئی عورتیں نوشیرواں کو ہی اس کا سبب سمجھتی ہیں۔۔۔۔

میں خوش ہوں۔ مجھے اب نوشیرواں کی ضرورت نہیں۔ [illegible] راتوں کا [illegible] میرے ہاتھ میں ہیں اور مرد [illegible] میں یہ کروں تو یہ کر نوشیرواں پر بھی [illegible] سکتی ہوں لیکن میں ایسا نہیں کروں گی۔ شام ہوتے ہی شہر کی عورتیں [illegible] اس کے پاس آتی ہیں اور محفل عیش سجاتی ہیں تو میری محفل کا

جو اکثر نکل آتا ہے۔ ہم دونوں ایک دوسرے کی خواہشات کا احترام کرتے ہیں۔ کوتاہیوں کو نظر انداز اور ضرورتوں کو محسوس کرتے ہیں۔"

الو خاموش ہو گیا۔

ملکہ کی داستان سن کے وہ مزید مایوس ہو گیا۔ بادشاہ تک رسائی کسی طور پر بھی ممکن نظر نہ آئی۔ "اگر میں نوجوان ہوتا تو ملکہ کی قربت سے فائدہ اٹھاتا۔ اور اگر عورت ہوتا تو نوشیرواں سے کام نکلوانے کی سہولت ہوتی۔" اس نے دکھ سے سوچا "اب دونوں صورتوں ناکامی کے سوا کچھ بھی نہیں"۔ وہ ایک مرتبہ پھر نجومی کی تلاش میں ادھر ادھر دیکھنے لگا۔ اس کے خیال میں نجومی اس کا واحد سہارا تھا جو اسے بادشاہ کے دربار میں پہنچا سکتا تھا۔

فقیر چلتے چلتے ایک ایسی جگہ پہنچا جہاں کئی عورتیں ایک جوگی کے سامنے بیٹھی تھیں۔ ایک بڑھیا کہہ رہی تھی۔

"میری بیٹی کے کرتوت مجھ پر واضح ہیں۔ اس ردی کی ٹوکری کی طرح جو میرے سامنے ہے۔ میں چاہوں تو اس ردی کی ٹوکری کو ٹھوکر مار کے سب کچھ اٹھا سکتی ہوں لیکن بدقسمتی سے وہ میری بیٹی ردی کی ٹوکری نہیں۔"

"تم کیا چاہتی ہو؟" جوگی نے گردن اٹھا کر اس کی جانب دیکھتے ہوئے کہا۔

"یہ تو مجھے خود بھی علم نہیں البتہ نہایت سوچ بچار کے بعد اس نتیجے پر پہنچی ہوں کہ مجھے بانجھ ہونا چاہئے تھا۔ تب مجھے ایک ہی غم ہوتا کہ میری مٹی میں کسی بچے کی شبیہ نہیں۔ میرے ہاتھوں میں پکڑ سے [illegible] نہیں میرے الفاظ میں [illegible] کی صلاحیت نہیں۔"

"ہوں۔۔۔ اوں" جوگی نے ہنکارا بھرا

"میں نے اس کی تربیت میں کوئی کوتاہی نہیں کی" وہ رو رہی تھی۔

"تمہارا کوئی قصور نہیں" جوگی نے تسلی دی۔

"پھر میری بیٹی بدکردار کیوں نکل آئی؟"

"مرنا۔۔۔ ماں کی باتیں تیری سمجھ میں نہیں آئیں گی۔"

"میرے ساتھ ایسا کیوں ہوا؟"

"تم کیا جانو دوسروں کی اولاد کیا کرتی ہے؟"

"نہیں مہاراج وہ دونوں کے بچے ٹھیک ہیں۔"

"اچھا تم آنکھیں بند کر کے تصور کرو کہ تم اپنی دوست مسز شرما کے گھر ہو"

"جی اچھا" بڑھیا نے آنکھیں بند کر لیں۔

"جو کچھ دیکھو بولتی جاؤ تاکہ سب سن لیں۔"

"شرما کی حویلی او شاید یہ پاؤں آنگن میں آئی ہے اور آہستہ سے دروازے کی کنڈی کھولتی ہے۔ ایک نوجوان اندر داخل ہوتا ہے اور اس کے ساتھ بیڈ روم میں جاتا ہے۔ اب اس کے بستر پہ۔۔۔۔۔" بڑھیا توبہ توبہ کرتی ہوئی آنکھیں کھولتی ہے۔

"کہو تو دوسری سہیلیوں کی اولادوں کے بارے میں بھی کچھ دکھا دوں!"

"نہیں مہاراج"

"تو جاؤ دعا مانگو خدا سب کا پردہ رکھے"

(بڑھیا اپنے چہرے سے آنکھیں خشک کرتی ہوئی اٹھ جاتی ہے۔ دوسری خواتین بنا کچھ پوچھے ایک ایک کر کے اٹھ جاتی ہیں۔)

فقیر وہیں کھڑا جوگی کو دیکھتا ہے اپنے بیٹے کے بارے میں کچھ پوچھنا چاہتا ہے۔ لیکن دیکھتے ہی دیکھتے جوگی غائب ہو جاتا ہے۔ عام عورتیں اپنے گھروں کو جاتی ہوئی نظر آ رہی تھیں مگر جوگی کہیں نہ تھا۔

۲۔ حویلی سے غیر ملکی لباس اور خورد و نوش - اترن اور جھوٹن کی شکل میں میسر ہونے کی بنا پر عمر دین خود کو جھونپڑ پٹی کے مکینوں سے برتر سمجھتا تھا۔ اسے نوشیرواں کی کوٹھی میں اعلیٰ خاندان کے بچوں کے ساتھ اٹھنے بیٹھنے اور کھیلنے کی مکمل آزادی تھی وہ بلا روک ٹوک جس کمرے میں چاہتا جا سکتا تھا۔ البتہ کسی بھی درس گاہ میں داخل ہونے پر مخالفت تھی۔ حتیٰ کہ جس کمرے میں بچے اتالیق سے درس حاصل کرتے وہ بھی اس کے لیے بند تھا۔ یہی کسک اسے بے چین رکھتی وہ جھونپڑ پٹی کے مکینوں سے برتر ہونے کے لیے اعلیٰ تعلیم حاصل کرنا چاہتا تھا لیکن اس نے پہلی بار جب اپنی خواہش نوشیرواں سے کہی تو اس کے ہاتھوں پر [illegible] اس کا باپ نوشیرواں کا سائیس تھا وہ [illegible] اس لیے [illegible] ہو گیا ورنہ سزا [illegible] سے سنگین تر ہو سکتی تھی۔

[illegible] ستمبر ۹۲ء | ۲۲۶

تب اس نے تعلیم کے خلاف جہاد کے نام ایک گروپ تشکیل دیا اور اعلیٰ خاندانوں کے تمام بچوں کو اس میں شریک کر لیا کہ جب بھی [illegible] کرنا کوئی سنگین جرم نہ تھا اس لیے اتالیق نے انہیں تنبیہ کرنے [illegible] کو اطلاع دینے کی ضرورت نہ سمجھی۔ وہ سب معمول مقررہ وقت پر تعلیم و تربیت کی غرض سے آتا اسے خالی کمرے میں بیٹھے گھنٹوں انتظار کرنا پڑتا اور ہر ماہ معاوضہ وصول کرنے کے لیے کھاتے میں [illegible] رقم درج کرانی پڑتی۔

عمر دین سپنس اور ایکشن کے مختلف پلان بنانے کی وجہ سے مقبول ہوتا گیا۔ وہ سب کا محبوب لیڈر تھا اور جہاد کرنے کی ہر نئی مہم میں ان کا لیڈر رہتا کسی ایک کا ذہن مسروقہ مال کھیر [illegible] میں جاکر تقسیم کیا جاتا اور کسی کا خوف [illegible] لیکن جلد ہی وہ سب ان کھیلوں سے بیزار ہو گئے۔ تب عمر دین نے ایک نیا کھیل بنایا اور سب بچوں کو اپنے گھروں سے اصلی بندوقیں لانے کی ہدایت کی۔ [illegible] اس کے ہاتھ نوشیرواں کی جو بندوق آئی وہ خالی نہ تھی۔ بچپن میں [illegible] ایک نئی مہم کا آغاز تھا۔ کسی کو قتل کرنا مقصود نہ تھا۔ لیکن [illegible] سارا کھیل بگاڑ دیا۔ عمر دین نے دہشت پھیلانے کے لیے ہوائی فائر کیا اور ایک [illegible] زخمی ہو گیا۔ سب ننگے پاؤں بھاگ گئے۔

سب کے باپ اعلیٰ عہدوں پر فائز تھے اس لیے سب بے گناہ ثابت ہو کر اور رہا ہو گئے۔ عمر دین کی ضمانت کے لیے کوئی نہ آیا۔ جیل میں اسے پتہ چلا کہ سائیس اس کا باپ نہیں ہے عمر جیسا پہلے سمجھتا تھا وہ اس کا نہ باپ تھا نہ اس کا کوئی نہ تھا۔

"میں نے تمہیں نوشیرواں کے مویشی خانے کی ایک کھولی میں پڑا پایا اور اپنے بیٹے کی طرح پرورش کی لیکن تم نے ہمارا [illegible]" سائیس نے اس کے منہ پر تھوکا اور ہمیشہ کے لیے قطع تعلق کر لیا۔

عمر دین کال کوٹھڑی میں کروٹیں بدلتا رہا [illegible] سائیس کا [illegible] اور اس کے بارے میں [illegible] کے [illegible] [illegible] کوڑے کرکٹ کے ڈھیر پر پھینک [illegible]

قید میں اس نے [illegible]

جب نوشیرواں حاکم بنا اور حاکم بنتے ہی اپنے معتوب اور رازدانوں سے بچھڑنے کا احساس ہونے لگا تو اسے ایک قابل اعتماد شخص کی تلاش ہوئی تو اس نے عمر بن کو اپنے دربار میں طلب کیا۔

"ہم نے کہا تھا کہ ہم سے انتقام لینا چاہو گے کیا تم ہمارے دست راز ہو گئے!"

نوشیرواں نے عمر بن کی طرف گھورتے ہوئے سخت سنجیدہ لہجہ میں کہا۔

"جی حضور سرکار" عمر بن کی آنکھیں بادشاہ کی آنکھوں سے ملیں اور وہ خفیف مسکرا دیے۔ اسی وقت عمر بن کو دربار میں اعلیٰ عہدے پر فائز کر دیا گیا۔

۳ ۔ شہر میں یہ خبر عام ہونے لگی کہ ایک فقیر گھوم کر نحوست پھیلا رہا ہے سب کو یقین تھا کہ کثرت ذہن اور نحس کا سبب یہی دو الّو ہیں اور انہیں کی وجہ سے شہر ویران ہوتے جا رہے ہیں۔

عمر بن نے فقیروں کو دونوں الّوؤں سمیت دربار میں طلب کیا۔

"تمہارے الّو شہر میں ویرانی کی دہشت پھیلا رہے ہیں" نوشیرواں گرجا "کیوں نہ ان کو مار دیا جائے۔"

"مجھے میرے بیٹے سے ملا دو میرے الّو جنگل میں واپس چلے جائیں گے۔"

"تمہارا بیٹا؟"

"ہاں میرا بیٹا۔ کئی سال پہلے میں اسے تمہارے مویشی چرانے کی کھلی میں چھوڑ گیا تھا۔" نوشیرواں نے بغور دیکھا اس کے سامنے اس کا دیرینہ ملازم فقیر کھڑا تھا۔ پھر اس نے عمر بن کی جانب دیکھا جو اندر ہی اندر اپنے باپ کی جانب بڑھنا چاہتا تھا۔

"تم اپنے بیٹے کو دربار میں مددگار چھوڑ گئے تھے" نوشیرواں سنبھلا "کس قدر ظالم باپ ہو!" عمر بن کے اٹھے ہوئے بازو واپس جھول گئے۔

سینہ میں آگ سا جو ایک لمحہ اس کی نظروں میں گھوم گیا۔ سالوں سے اس کے منہ میں تھا جو نوشیرواں کے بیٹوں نے اس کا مذاق اڑایا تھا مگر اس کے ساتھ اشتعال میں آکر اس نے سالوں کی زبان کاٹ دی۔ اس کا سینہ مچل کر آگ لگ گئی لیکن اس کا سینہ انتقام سے سرد نہ ہوا تھا۔

"ہاں تم ایک ظالم باپ ہو" عمر بن نے قلابے سے تلوار نکالی۔ "تمہیں سزا ملنی چاہیے۔"

"نہیں بیٹے" نوشیرواں نے نہایت نرم لہجے میں کہا "اسے سنگ بدر کر دیا جائے تاکہ اسے کسک رہے کہ اس کا بیٹا زندہ ہونے کے باوجود بھی اس کا بیٹا نہیں کہلاتا۔"

نجومی دربار میں بیٹھا رہا تھا۔

نوشیرواں اس عہد کا انصاف پسند حاکم اس کی ملک دریا اور پہاڑ ہے۔ ان کا سنہ ہوا بیٹا عمر بن بدمعاش اور جھوٹ کے خلاف ایک دہشت اور ملک کا مستقل نظر..." نجومی کہہ رہا تھا۔ آواز بلند سپاہیوں کو سنا رہا تھا اور سلام و داد کا شور بلند ہو رہا تھا۔

نوشیرواں کا محل چھوڑنے سے پہلے اس نے ایک نظر عمر بن کو دیکھا اور خاموشی سے باہر نکل آیا۔ جب وہ اپنا شہر چھوڑ رہا تھا تو اس نے دیکھا ایک جوگی اپنے کاندھوں پر ایک بھاری صندوق اٹھائے بمشکل چل رہا تھا۔

"میں یہ صندوق پہاڑ سے لایا ہوں۔ اس پہاڑ سے جہاں اب بھی آگ کے بیچ حکیم خداوندی کی آواز آتی ہے۔ اس صندوق میں وہ لوحیں موجود ہیں جن پر احکام خداوندی رقم ہیں۔ کوئی ہے جو میرے کاندھے سے میرا بوجھ اٹھائے، اس صندوق میں سے ان لوحوں کو نکالے اور خدا کا کلام پڑھ کر یوں سنائے کہ سب کے دلوں پر اثر ہو جائے۔"

جوگی کی صدا اس کے دل پر اثر کر گئی۔ وہ تیزی سے پلٹا اور جوگی کے کاندھے سے صندوق اٹھایا۔ پھر اس صندوق میں سے لوحیں نکالیں اور جب ان لوحوں کو نکال کر خدا کا کلام پڑھنے لگا تو اسے احساس ہوا کہ وہ قوت گویائی سے محروم ہو چکا ہے۔

نظمیں

آصف فرخی

چنگاری

بن میں بنجاروں نے
جاتے سمے
سوکھی گھاس میں چھوڑی چنگاری
ویڑوں کی لال ہو گئیں زبانیں
چڑیاں سرخ پکاریں
اڑتی ہیں
جو جم گئے
وہ جل گئے
ننگی بجلی . . .
جس کی چاہت کرے
اسے خاک کرے
راکھ اور ببول میں دبی
چنگاری
جو کہ پہلے تھا اب نہیں ہے
جو اب ہے آئندہ نہ ہوگا •

خاموشی

ہوا
ان دیکھی ان جانی سمت سے آتی ہوئی
نامکمل لمس
چھوڑ کے گزر جاتی ہے
دوش پر ریت یا نم نہ ہو
آواز کا انگ
سائیں سائیں نہ کرتا ہو
تو کون جانے ؟
بے بدنی —
دیکھنا
ایک دن اس کے پنجے کھلے ہوں گے
اس کے ناخونوں میں زہر ہوگا
تمہارے خیمے کی
طنابیں
اکھڑ جائیں گی •

بارش

عریاں ہو جیسے کہ ساون آیا
اس پھول کے اندر رس
رس میں تم
میں اور تم
پانی کا ریلا
سوکھی مٹی بہائے لئے جائے
پھر سیج بن کے آئے گی
سوندھی خوشبو سے بوجھل
پیاسی ریت جو دب جائے گی
صورت بن کے آئے گی
پھول کی صورت
انگ اپنا کھولے
بارش میں
بھیگ رہی ہے •

آصف فرخی

دھوپ

آگ پر پگھلتا گھی
بوند بوند
آسماں سے ٹپک رہا ہے
دھوپ
شہر کے دیوار و در پہ
رینگ رہی ہے
سڑک پر بیٹھی ہوئی دھوپ
بیمار کتے کی طرح اپنا آپ
چاٹ رہی ہے
تلووں میں جو لگی اس کی آنچ
تو پیر کی جوتی سر پہ آ گئی
پگھل جاؤ گے میاں •

آسمان

عدم احساس کی آخری حد
زمین کے پیالے کی لگر
جو اس میں چھلک جائے
وہ بے کراں خلا میں
ہمیشہ ہمیشہ
بھٹکتا رہے گا •

کیچڑ

پیر پڑا
ذرا چلے تن پر چھینٹا
گھر کیسے جاؤ گے داغ یہ کیسے چھپاؤ گے؟
مٹی پر دھار گری
اور جل تھل
جن کے تارے ساتھ نہیں ہیں
دلدل میں پھنس جاتے ہیں
دیر گئے تک آوازیں ان کی
پتھر سے سر پھوڑا کرتی ہیں
ارے کوئی ہے جو مدد کو آئے
کیچڑ میں سب دھنس جاتا ہے

دھند

گذر چکے جس مقام سے ہم
کوئی اور ادھر سے گذرے بھی تو
صبح دم
دریا اوپر
دھند کی چھتری پھیلی
دریا میں بادل کا ناؤ کا پیڑ کا
دھند کا بہتا ہوا عکس
دھند میں چہرے گم ہو جاتے ہیں
بھیڑیے بن جاتے ہیں •
[illegible]

احمد سلیم

گرو بانی کی آوازوں سے اس کے کان پھٹے جا رہے تھے۔

مقدس صحیفے اس کی چھاتی پر بوجھ کی صورت دھرے تھے۔ اور ان کا بوجھ اس کے لئے ناقابل برداشت ہوتا جا رہا تھا۔ لگتا تھا اس کی چھاتی شق ہو جائے گی اور اس کا پورا وجود ریزہ ریزہ ہو کر بکھر جائے گا۔

لیکن ایسا ہوا نہیں کہ یہ گھٹنا تو پہلی بار گھٹی نہ تھی۔ یہ حادثہ تو پہلے بھی گزر چکا ہے۔ البتہ اس وقت یہ بے حرفی یوں حرف کے سیدھ میں نہ آئی تھی۔ شبد اور اشبد کا کوئی سوال نہ تھا۔ سناتن اور سناتن جیسی ہی کوئی بات تھی شاید۔

پھر اس وقت یہ بہت چھوٹا بھی تھا۔ اتنا چھوٹا کہ لاٹھی ٹیکتے ہوئے ہاتھ اور چلتی ہوئی گولی کے باہمی رشتے کو سمجھ ہی نہ سکا تھا۔ پھر بھی اس نے بچوں کی سی معصومیت کے ساتھ اتنا تو کہا ہی تھا کہ کاش یہ گولی ایجاد نہ ہوئی ہوتی۔

اس نے اپنے ریزہ ریزہ ہوتے ہوئے وجود کو سمیٹنا چاہا کہ ان کی آوازوں میں شنکھ کی آواز بھی شامل تھی۔ اور یہ اس کے لئے روحانی طمانیت کی گھڑی ہوتی لیکن وہ اور مضطرب ہو گیا۔ بے حد مضطرب۔

اپنشد کے شلوک اب صاف طور پر سنائی دینے لگے تھے۔

ستیم، ایکم وپرا بہدا ودنتی۔

ستیم ایکم

ستیم ایکم

ستیم ایکم

اس نے شلوک کے سوتر کو ذہن کے ہاتھوں سے پکڑنا چاہا تو اس کا ذہن سوالوں کی آماجگاہ بن گیا۔

وہ چیخنا چاہتا تھا کہ سچائی ایک ہے تو پھر ایسا کیوں ہوا کیوں ہوا ایسا کہ خدا انگنت ٹکڑوں میں بانٹ دیا گیا۔

لیکن وہ شانت رہا۔

پھر بھی سوالوں سے کیسے منہ پھیر لیتا۔

سو सत्यम एकम विप्रा बहुधा वदन्ती

صداقت ایک ہے لیکن عارف اسے مختلف ناموں سے یاد کرتے ہیں

سوالات تو آج نشکر یزید کی طرح تھوتھنے سے پاجانے کٹرے تھے
اور لگتا تھا کہ اپنے افکار کے سروں کو حالات کے نیزوں پر لٹکتا چلا جا رہا تھا۔

سوال دو بڑی طاقتوں کے ٹکراؤ کا نہ تھا۔ سوال تو یہ تھا کہ دنیا،
یہ خوبصورت سی دنیا، پل بھر میں جہنم زار بن جائے گی

سوال سیاہ پر تناؤ بڑھنے کا نہ تھا۔ سوال یہ بھی تھا کہ سرحدیں
غیر محفوظ کیوں ہیں۔

پھر ادھر کچھ دنوں سے یہ سوال بھی پریشان کرنے لگا تھا کہ سحر
کرنے والا دن اس کی چادر کو کیوں چھوٹا کر دیتا ہے جب کہ اس کی ٹانگیں اپنی
پہلی شکل میں ہی جوں کی توں رہتی ہیں۔

سوال اس کے وجود کو برقرار رکھنے کا تھا۔

سوال یہ تھا کہ آج وہ اپنے جان و مال عزت و آبرو کی حفاظت
کیسے کرے۔

کس کے سر جائے یہ ذمہ داری

ابھی وہ ان سوالوں کا جواب نہ دے پایا تھا کہ چھاتی پیٹتی ہوئی
آوازوں نے گھیر لیا اسے۔

زخموں سے جلتی ریت چھڑاؤں جو تو کہے۔

لیکن کس کو پڑی تھی کچھ کہنے اور سننے کی۔ کہ سب کے دلوں میں حشر
بپا تھا۔

سب ہی ماتم کناں تھے۔ سب کے ہاتھ سینہ کوبی میں مصروف
تھے۔

لیکن یہ سب کچھ اچانک تو نہیں ہوا۔
یہ اتنی سی خبر تو چاروں دشاؤں میں پھیل چکی تھی کہ:
"انسانیت برہنہ ہو کر سڑکوں پر نکل آئی ہے اور اب وہ اپنا بھوت
ناچ دکھائے گی۔"

اور جب منچلوں نے اس خبر میں اس جملے کا بھی اضافہ کر دیا کہ:

"لوگو! آؤ کہ اس بھوت ناچ کا تماشہ کریں۔"

تو ہم بہت پیچھے اس کے تماشائی بن گئے کہ تماشہ اب ہماری فطرت میں
داخل ہو چکا تھا۔

اور اب وہ جہاں کھڑا تھا۔ وہاں حد نظر تک پھیلا ہوا صحرا تھا۔
جہاں آدمیوں کا جنگل بھی اگ آیا تھا۔ اس نے آنکھیں مل کر اس جم غفیر پر
نظر ڈالی تو اسے یہ دیکھ کر ذرا بھی حیرت نہیں ہوئی کہ ان میں نہ کوئی بچہ ہے
نہ جوان نہ عورتیں۔ بلکہ یہ سارے کے سارے پختہ عمر کے لوگ تھے۔ ہاں
اسے یہ دیکھ کر حیرانی ضرور ہوئی کہ ان کے جسموں پر تمام اعضاء سلامت
تھے۔ لیکن اسے یہ جاننے میں دیر نہیں لگی کہ یہ سب کے سب لوگ آنکھوں
سے محروم تھے۔ اور ایک ہی سر میں الاپ رہے تھے۔

"آنکھیں تو کھول شہر کو سیلاب لے گیا۔"

الاپ کی لے کچھ دیر کے لئے ٹوٹی تو اس کی زبان سے بے
ساختہ نکلا۔ "کہیں ایسا تو نہیں ہوا؟"

"ہاں ایسا ہی ہوا۔"

اس کی آواز کی سمت ایک جہاندیدہ ہاتھ لہرایا اور اس نے اپنا
ہاتھ اس کے ہاتھ میں دے دیا۔

جہاندیدہ آدمی نے اس کے چہرے کو ٹٹولا اور جب یقین کر لیا
کہ وہ ان لوگوں کی طرح اندھا نہیں ہے تو اس نے کہا۔

"ہم سب سجدے میں گر گئے تھے اور کہا تھا کہ اے رب
لایزال! تو نے ہمیں اپنی بہترین نعمتوں سے نوازا ہے۔ اب ہم پر اتنا
سا کرم اور کر دے کہ اس سے پہلے کہ ہم کچھ اور دیکھ سکیں ہماری بصارت
ہم سے چھین لے۔" جہاندیدہ بزرگ نے میرے ہاتھ کو زور سے دبا کر
چھوڑتے ہوئے کہا ——— "اور ہم سب دوسرے ہی
لمحہ اندھے ہو چکے تھے۔"

وہ ششدر کھڑا تھا۔

"مگر؟"

"مگر کیا ——— ہم نے تو پہلے ہی خبردار کر دیا تھا۔"

بوڑھا کہہ رہا تھا۔

"گیارہ بھائیوں کے بیچ اپنی اکلوتی بہن جس کا نام بڑے چاؤ اور چونچلوں سے بڑے پیار اور دلار سے 'ایکتا' رکھ دیا تھا۔ اب خود تمہارے بھائیوں کے دوست، احباب، پڑوسی اور ہمسائے بات بات میں اس کی عزت سے کھیلنے لگے ہیں۔ اور اب اس کی عزت کے لٹنے کا یہ کھیل، اس کی عصمت دریدگی کا یہ حادثہ اس کے لاشعور کا حصہ بن گیا ہے۔"

"لاشعور کا حصہ؟" اس نے چونک کر پوچھا تو بوڑھے نے بڑے شانت بھاؤ سے جواب دیا۔

"اسے حالات کی ستم ظریفی نہ کہوں تو اور کیا کہوں بیٹے کہ تم جواب شعور سے کہیں زیادہ لاشعور کی باتیں کرنے لگے ہو۔ میری اتنی سی بات سمجھ ہی نہ سکے اور یہ تمہارے سر کے اوپر سے ہی گزر گئی شاید۔"

"ان بوڑھی آنکھوں کو یہ تماشا بھی دیکھنا تھا ———"

بوڑھا ذرا دیر کو رکا جیسے اپنے امنڈتے ہوئے جذبات پر قابو پانے کی کوشش کر رہا ہو۔

"اور ایکتا، پھر ایک بار لٹ پٹ چکی تھی اور بستر مرگ پر پڑی زندگی کی آخری گھڑیاں گن رہی تھی۔ ڈاکٹر نے اس کی نبض پر ہاتھ رکھا۔

کمرے کی گھٹن کا اندازہ کرتے ہوئے کھڑکیاں کھولنے کو کہا تو تمہاری 'ایکتا' نے پہلے تو اسے پھٹی پھٹی آنکھوں سے دیکھا اور پھر
——— اور پھر اس کی انگلیاں اپنے آزاد ہند کی گرہوں تک جا پہنچیں ——— اور ہم سب سجدے میں گر گئے تھے۔"

[illegible]

بوڑھا یہ کہہ کر چپ ہو گیا تھا کہ الاپ کی لے پھر سے تیز ہو گئی،

کن نیندوں اب تو سوتی ہے اے چشم گریہ ناک
آنکھیں تو کھول شہر کو سیلاب لے گیا

پہلے تو اس کا جی چاہا کہ وہ بھی سجدے میں گر جائے اور اپنی بھارت ماتا بچی ایکتا کی دعا کرے۔ مگر وہ دوسرے ہی لمحہ یہ سوچ کر بے بس سا کھڑا رہا کہ سیلاب تو اسے بہالے جائے گا۔ ایسے میں بھارت کے رہنے نہ رہنے کا سوال ہی کیا۔

لیکن سوال یوں تھا کہ ابھی اسے بہت کچھ دیکھنا تھا۔

اور تب اس نے دیکھا کہ دریا کنارے سنہرے دروازے کے ٹھیک سامنے پانچ بے حد تنومند اور توانا انسان کھڑے ہیں اور ان پانچوں کے ہاتھوں میں ایک ہی طرح کی ایک ایک کتاب ہے جیسے سلگتے ہوئے الاؤ میں پھینکے جا رہے ہیں۔ چار کتابیں تو جل چکی تھیں اور اب پانچویں کتاب کے جلنے کی باری کہ اس نے بجلی کی سی تیزی کے ساتھ اس آخری آدمی کے ہاتھ سے وہ کتاب جھپٹ کر چھین لی۔ اس آدمی نے کوئی مزاحمت نہ کی حالانکہ اس کے ہاتھ میں تلوار بھی چمک رہی تھی۔ اور اس نے لپکتے ہوئے شعلوں کی روشنی میں اس کتاب کو پڑھنا چاہا تو پہلے صفحہ پر ہی لکھا تھا:

"ہر شہری کو انصاف ملے۔ سماجی، معاشی،
اور سیاسی آزادی ملے۔ حیثیت اور موقعوں میں
خیال، بیان، عقیدے، مذہب اور عبادت کی
برابری ملے۔

اور ہم نے طے کیا ہے کہ شہریوں کے درمیان
اس طرح بھائی چارہ پھیلائیں کہ فرد کا وقار اور قوم
کی ایکتا محفوظ رہے۔"

اس نے کتاب کو چوما اور چاقو سے لگا لیا۔ لیکن اب اس کی سمجھ میں نہیں آ رہا تھا کہ وہ ان خوبصورت لفظوں کا کیا کرے۔ جو اس کتاب میں برتے گئے تھے کہ اسکے کانوں نے سنا:

"گرو جی! ہم اپنے فرض سے سبکدوش ہوئے کہ ہم جو کہتے ہیں وہ کرتے بھی ہیں۔"

اس نے نظریں اٹھا کر دیکھا وہ پانچوں تنومند آدمی سنہرے دروازے کی چوکھٹ پر علم کی طرح ایستادہ تھے۔ اور ان میں سے ایک کہہ رہا تھا۔

"ہمیں اپنی دھرتی پر ناز ہے جس نے ہم جیسے دیروں کو پیدا کیا ہے۔ ہم دیروں کا کیا مقابلہ کہ ہمارے دھور ڈنگر بھی ایسے ہیں کہ دوسرے دیش کے لوگوں کے درمیان کھڑے ہو جائیں تو آدمیوں سے بھی ممتاز نظر آئیں۔ ہماری گائیں اتنا دودھ دیتی ہیں کہ ہم صرف پانچ دن اسے جمع کر لیں تو ایک دوسرا دریا بہہ نکلے۔

ہم اپنے کھیتوں میں گیہوں کی وہ فصل اگاتے ہیں جسے کھا کر ہمارے مرد اپنی عورتوں کو اس مسرت و شادمانی سے ہمکنار ہوتے ہیں جس کی تمنا میں دوسرے دیش کی عورتیں کو جنوں تک مرتی رہتی ہیں۔"

ہم افضل ہیں۔ اس لئے ہمیں —"

"اے شے، پرشاد تو نے لے۔" یہ دوسری آواز تھی جس نے پہلی آواز کو کاٹ کر رکھ دیا۔

اس نے بائیں ہتھیلی پر اپنی دائیں ہتھیلی کو رکھا اور عقیدت سے آگے بڑھا دیا۔

پرشاد اس کی ہتھیلی پر دھرا گیا تو اسے اس جان لیوا احساس نے دبوچ لیا کہ پرشاد سے بارود کی مہک آ رہی تھی۔

اور اس کے من کو اس دبا ؤ نے گھیر لیا کہ راجانے تو رگ وید کی ہدایت پر عمل کیا تھا اور جگہ جگہ اپنے دانش وروں کو بھیجا تھا

اور علاقوں کو رکھا تھا کہ ان کے افکار کی روشنی چاروں دشاؤں میں پھیل جائے۔ لیکن یہ دانش ور بھی اپنے فرائض کو اچھی طرح ادا نہ کر سکے۔

وہ سفر کی صعوبتوں سے تھک چکا تھا کہ ایک پرانا کتھا نے اسے آگے بڑھنے کا سا بس دیا۔ چلتے رہنے کا حوصلہ بخشا۔"

نچیکیتا نے ایک دن یم راج سے پوچھا۔

"مہاراج تم تو سب کو شکست دے دیتے ہو تم پر فتح پانے کا راز کیا ہے؟"

یم راج نے یہ سن کر پہلے تو خوب زور کا قہقہہ لگایا اور پھر یہ مختصر لیکن بلیغ سا جملہ کہہ کر آگے بڑھ گیا کہ:

" चरैवेत चरैवेत —— بڑھے چلو،

بڑھے چلو۔"

اور اب وہ ایک اور سرحد عبور کر رہا تھا۔

چھوٹی چھوٹی پہاڑیوں سے گزرتا، دلدل سے بچتا بچاتا وہ کھلی جگہ میں پہنچا تو آس پاس کے مناظر نے اس کے من کو موہ لیا کہ ہرے بھرے بانسوں کے جھرمٹ میں ہوائیں گنگنا رہی تھیں اور دور دور پھیلی وادیاں پر ہر دو پتیوں کے بیچ ایک ایک کلی مسکرا رہی تھی۔ وہ منظر کی خوش نمائی کو اپنی آنکھوں میں بساتا کچھ اور آگے بڑھا تو ایک بہتی ہوئی ندی نے اس کے پیروں کو جکڑ لیا۔ کہ اس نے ہرے اور نیلے مٹیالے اور گدلے پانی تو دیکھے تھے یہ خون کے سے رنگ کا بالکل سرخ پانی پہلی بار دیکھ رہا تھا۔ وہ جھکا۔ اور اس سے پہلے کہ اس کے ہاتھ ندی کے پانی کو چھو لیتے ایک آواز نے اسے چونکا دیا۔

"کیا تم نہیں جانتے کہ اس ندی کو اب ہم ہاتھ نہیں لگاتے۔"

اس نے پلٹ کر دیکھا تو یہ آواز اب قریب آ گئی تھی اور

اور ایک تسواتی پیکر میں ڈھل چکی تھی ۔ اس نے پہلے تو ندی کے موج پانی کو دیکھا اور پھر لڑکی کو، جس کے ہاتھ رقص کی مدرا میں تھے اور پیروں میں کچے پتوں کی لرزش تھی ۔

" یہ دھن سری ندی میں جب جب مہربان ہوتی تو ہمارے کھیت لہلہا اٹھتے ۔ اور کھلیان غلوں سے بھر جاتے ۔" وہ لڑکی کہہ رہی تھی :

" اور جب بپھر اٹھتی تو اس کے عتاب سے بھی کوئی بچ نہ پاتا ۔ ———— اس وقت بھی ہم اس کے چرنوں میں پھول چڑھانے نہ بھولتے ———— لیکن یہ بات ان دنوں کی ہے جب اس کے کنارے ہمارے نوجوانوں نے خون کا غسل نہ کیا تھا ۔"

لڑکی کے لہجے میں طنز کی دھار تھی جس نے اس کے کلیجے کو کاٹ کر رکھ دیا ۔

وہ گم سُم کھڑا اسے دیکھے جا رہا تھا کہ لڑکی نے کہا ۔

" یوں مجھے دیوانوں کی طرح کیوں دیکھ رہے ہو ۔ آؤ میرے ساتھ ۔"

اور وہ سحر زدہ سا لڑکی کے ساتھ ہو لیا ۔

لکڑی کے پل سے گزرتے ہوئے اسے جتایا گیا تھا :

" تمہیں دیکھ کر باپا کو خوشی تو نہ ہو گی، لیکن اب ان کی خوشی ناخوشی سے کیا لینا ۔"

تو اس پر اداسی کی ایک اور تہہ جم چکی تھی ۔ پھر بھی لڑکی کا ساتھ چھوڑنا اس کے لئے ممکن نہ تھا ۔ شام کا اندھیرا آسیب بن کر چھا رہا تھا ۔ اور اس کے اپنے دل میں ایک شمع روشن تھی جسے وہ کوئی نام نہ دے پا رہا تھا ۔

اور اب اسے اس گھر میں فرحت کا احساس ہو رہا تھا کہ اس کے چاروں طرف کا ٹھ کے گھنگھرو بجنے لگے تھے ۔ اور فضا میں ندی کی آہستہ خرامی کا سا سکون تھا ———— لیکن ندی کا رخ

پانی ———— ۹

اور وہ پھر ایک بار بے چین ہو گیا ۔ بہت بے چینی اس کی بے چینی ۔ تھا یوں نے لڑکی کو گھیر لیا سو، لڑکی نے بتایا ۔

" نہ جانے یہ بات دماغ میں کہاں سے بیٹھ گئی کہ جو یہاں وہ ہم ہیں اور ہمیں ہی یہاں رہنے کا ادھیکار ہے ۔ دوسروں کو نہیں ۔"

" مگر ہم میں اور ان میں فرق ————" اس نے سوال اٹھایا تو جواب ملا :

" ہم چلتے تو پہلے اپنا بایاں پاؤں اٹھاتے اور وہ اپنا داہنا پاؤں آگے بڑھا کر اپنے چلنے کا آغاز کرتے تھے ۔"

" بڑا عجیب فرق ہے ————" اس سے یہ کہے بغیر نہ رہا گیا ۔

" اس سے عجیب یہ کہ ہم پورب سے اٹھتے ہوئے سورج کی پوجا کرتے اور وہ جب سورج پچھم کی طرف ڈوبنے لگتا اور پورے پچھم کنارے کو گلنار کر دیتا تو پہلے تو وہ فطرت کی ان نیرنگیوں پر زور زور سے تالیاں بجاتے اور تب پھر عقیدت سے سورج کو نمن کرتے تھے ۔"

" فرق واقعی عجیب تھا ۔ وہ سوچ میں ڈوب گیا تو لڑکی نے پھر بات کو آگے بڑھایا ۔

ان کا ایک شاعر تھا ۔ بڑا ہی محبوب شاعر ۔" لڑکی ذرا رکی اور اس نے اپنی پلکوں پر آتی ہوئی نمی کے احساس کو زائل کرتے ہوئے کہا :

" جس نے کہا تھا ہم ازل سے ہیں اور ابد تک رہیں گے اور یہ کہ ہم نے پورب پچھم اتر دکھن کے سارے فرق مٹا دیے ہیں ۔"

" کیا اچھی بات کہی ہے شاعر نے ————"

وہ جھوم اٹھا تھا ۔

" ہاں پہلے تو میں نے اس ایک بات کو سنتا چلا اور اپنے

ہم نے اپنی ہی انگلیوں سے بند کر لئے۔ لیکن جب یہ آواز ہر جگہ [illegible] کرنے لگی تو ہمارے ایک نوجوان نے اس کی بوٹیاں کر ڈالی۔ کہ قتل اب نوجوانوں کا معمول بن چکا تھا۔"

اس نے ان کے آس پاس کسی چیز کے ٹوٹنے کی آواز سنی۔ لڑکی کہہ رہی تھی۔

" پھر بھی وہ لوگ یہاں سے اپنا گھر بار چھوڑ کر جانے کو تیار نہ تھے تب ہمارا ایک مسیحا آگے بڑھا جو شیشوں کا مسیحا کہلاتا تھا۔ اس نے اعلان کیا کہ اپنی اپنی سند دکھاؤ۔ سندیں تو ہمارے پاس بھی نہ تھیں۔ وہ کیسے دکھاتے۔"

" پھر کیا ہوا ؟" سوال اس کے ہونٹوں سے پھسلا۔

" پھر وہ ہوا جس کا ابول میں نہیں ملتا۔

اخبار والوں نے تو یہ بتایا کہ ماؤں کو ان کے بچے چھین کر ان کے سامنے تہ تیغ کروا دیئے گئے۔ اور صرف ایک رات میں یہ قتل سیکڑوں تک پہنچا۔ لیکن یہ صحیح نہ تھا۔ ہزاروں کے بعد بھی گنتی مکمل نہ ہوتی۔ ممکن ہی نہ تھا لاشوں کا شمار کرنا۔"

اور اسے کربلا کے بعد کا وہ واقعہ یاد آیا جب میدان کربلا سے بہتّر سروں کو چننے کے بعد بھی یزید کا ہر سپاہی نیزہ سونت کر کھڑا تھا۔ اور دھرتی کا سینہ چھید رہا تھا۔ کہ ایک سر کسی نیزے سے آ لگا تھا اور یوں بہتّر سروں کا شمار ممکن ہو سکا تھا۔"

" اور یہاں ان تمام لاشوں کو ندی میں بہا دیا گیا تھا جو آج تک بہتی رہتی ہیں اور جن کا کوئی شمار نہیں اور یہاں ندی کا پانی۔"

لڑکی چپ ہوئی تو اسے احساس ہوا کہ اس کی قوت گویائی سلب کر لی گئی ہے۔

اور اب وہ لڑکی کا ہاتھ اپنے ہاتھ میں لئے ایک اور منزل کی طرف چلنے کو تیار کھڑا تھا۔ اور ابھی وہ فیصلہ بھی نہ کر پایا تھا کہ اپنے بائیں پاؤں کو اٹھائے یا اپنے داہنے پیر کو آگے بڑھا کر اپنے نئے سفر کا آغاز کرے کہ اچانک ایک زور کا دھماکہ ہوا اور پھر لگاتار سو دھماکے ایک ساتھ ہو گئے۔ زمین سے آسمان تک گھور اندھیرا چھا گیا۔ اس نے آنکھیں مل کر دیکھا۔ سورج سوا نیزے پر آ چکا تھا۔ اور اذیت کی یہ گھڑی پل دو پل نہیں صدیوں پر محیط تھی۔

اور جب صدیاں بیت گئیں تو اسے لگا کہ اس دھرتی کو جس گائے نے اپنے سینگ پر اٹھا رکھا ہے اس گائے نے اپنا سینگ بدلی تھی شاید۔

اس نے اپنے کاندھے سے جھولتے ہوئے جھولے میں ہاتھ ڈالا اور وہ کتاب نکالی جسے وہ جلتے ہوئے الاؤ سے نکال لایا تھا۔

اس نے کتاب کو چوما، چھاتی سے لگایا

لیکن اب وہ پھر یہ سمجھنے سے قاصر تھا کہ ان خوبصورت لفظوں کا کیا کرے جو اس کتاب میں برتے گئے تھے ۔۔

غزلیں

عبدالحمید

اکلا آگے جاتا ہے
رستہ راہ دکھاتا ہے
ساحل پر اک شخص کھڑا
جانے کیوں چلاتا ہے
جو کچھ ہے اس صدا میں
ساحل سے ٹکراتا ہے
اور تو کوئی بات نہیں
دل پاگل دکھ جاتا ہے
کسی ہوا کا اک جھونکا
دل کی دیوار گراتا ہے
ٹیڑھی ترچھی بارش میں
سب کچھ بھیگا جاتا ہے
شب سیہ کی خوشبو میں
چاند کوئی یاد آتا ہے

گھر آنگن اندھیارا سا
دور اک چاند ستارا سا
دور بنوں میں یار مرا
دریا بیچ کنارا سا
پھر سنکی ہے کوئی ہوا
پھرتا ہوں بنجارا سا
اپنا اور پرایا کیا
میں پاگل ہتیارا سا
خواہش دل پیچیدہ سی
چہرہ سادہ پیارا سا
چپ رہنے کا حکم ہوا
سر پہ چلا جب آرا سا
گم ہتھیلی پر میرے
تھر تھر تھرتھرایا سا

کتابیں

درولبت ● خالد اقبال یاسر ● باہتمام : ابلاغ، اسلام آباد ● ایک سو روپیہ ●

خالد اقبال یاسر کا شعری مجموعہ "درولبت" ایک نئی معنویت کی تلاش کا استعارہ ہے۔ زیادہ تر شعری مجموعے ایسے ہوتے ہیں جو ایک یا دو نشست میں مطالعہ کے بعد شاعر کے تصورات کو واضح کر جاتے ہیں لیکن خالد کا یہ مجموعہ اپنے معیار و کیت کے اعتبار سے بہت سارے شعری مجموعوں کی بھیڑ میں اس لئے اہم ہے کہ ہر غزل اپنی ترسیل معنی کے لئے ایک مختصر نشست کی طالب ٹھہرتی ہے۔ خالد نے اپنے شعروں میں شعر کی وحدت پر پوری توجہ دی ہے۔ لفظ کا استعاراتی نظام جب اپنے معنی کھولتا ہے تو ایک پوری کائنات نگاہوں کے سامنے ہوتی ہے اور اس کائنات میں دنیاوی اور دینوی استعاراتی نظام کے جمالیاتی پیکر اپنی رنگا رنگی سے دل کو متاثر کرتے ہیں۔ خالد کی شاعری کا بڑا حصہ عام قاری کی گرفت سے باہر ہوگا کیوں کہ عام قاری شاعری کا جو تصور اپنے ذہن میں رکھتا ہے وہ بے حد محدود ہے۔ خالد کی شاعری کے تلازمات، علامات، تشبیہات اور استعارات کی آفاقی معنویت تک رسائی آسان نہیں۔ خالد کی شاعری ایسے قاری کا مطالبہ کرتی ہے جو تاریخ کے ساتھ عالمی واقعات سے، اپنی تہذیب، اپنی قدروں اور ان کی شکست و ریخت کے افسانے سے پوری طرح باخبر ہو۔ ان کی شاعری سنجیدہ قاری چاہتی ہے کیوں کہ اتنی گہری معنویت، اتنے سنجیدہ استعاراتی نظام، اتنی معصوم لیکن اسراری شعری زبان، رزم گاہوں اور درباروں سے وابستہ تمثالیں شاید ہی کہیں اور دیکھنے کو ملیں۔ "درولبت" انسانی شعور کے ایسے منطقے کا دریافت نامہ ہے جس سے معاصر حسیت کا ایک نیا باب کھلتا ہے۔

——— چوہدری ابن النصیر

● شب زاد ● شبنم شکیل ● ماورا پبلشرز، لاہور ● پچاس روپے ●

شبنم شکیل کی غزلوں کا مجموعہ "شب زاد" جدیدیت کے زیر اثر پیدا ہونے والی صحت مند شاعری کا ایک خوبصورت نمونہ ہے۔ اپنے مشہور باپ سید عابد علی عابد کی نگرانی میں ادبی زندگی کا سفر طے کرنے والی شبنم کو شاعری میں فن اسلوب پر دسترس حاصل ہے۔ شبنم کو وہ ذہنی آزادی ملی جس نے انھیں زندگی کو قریب سے کھلی آنکھوں سے کھلے دماغ سے دیکھنے کا موقع دیا۔ دماغ کی شاعری اور دل کی شاعری میں ایک قدم کا فاصلہ ہے اور یہ فاصلہ کبھی صدیوں میں طے نہیں ہوتا اور کبھی پلک جھپکنے میں طے ہو جاتا ہے۔ شبنم کی شاعری دل کے بے شمار سوالوں کا جواب ہے۔ دل اور صداقت کا اقرار و انکار، دل اور پچھلے قصوں کی یادیں، درویش دل اور زندگی سے اکتاہٹ، دل کی سچائیاں اور دل کی سازشیں، دل کا دکھنا سچ ہے۔ دماغ کا سوچنا تجربہ ہے، اسی دل و دماغ کی آمیزش سے شبنم کی شاعری کا منظر نامہ ترتیب پایا ہے۔

شبنم ایک ایسے عہد میں زندگی گزار رہی ہیں جہاں چہرے سانپ کی کینچلی کی طرح بدلتے ہیں، جہاں خوشی کے حصول کے لئے بھاری قیمت ادا کرنی پڑتی ہے اور خوشی پھر بھی نہیں ملتی، جہاں روح شرمندہ ہو کر اپنا چہرہ ڈھانپ لیتی ہے۔ شبنم ان لمحوں کے درمیان جی رہی ہیں۔ اور یہ غم میرسے ہوتا ہوا غالب سے ہو کر ناصر کاظمی کی شاعری میں سماتا ہوا ظفر اقبال کے بظاہر شوخ اور ڈھیٹ لہجے کی شکست آمیز لہجے تک پہنچا ہے اور وہاں سے اس کی روشنیاں شبنم تک پہنچی ہیں

اے کم نصیب دل تو مگر چاہتا ہے کیا ۔۔۔ سنیاس لے لیں چھوڑ دیں گھر بار کیا کریں

اوڑھ کفنی باندھ گھنگھرو اور برابر رقص کر ۔۔۔ چل ارے درویش دل بستی سے باہر رقص کر

باہر تو ہر اک سمت تھا ہنگامۂ محشر ۔۔۔ سناٹے کا پہرہ تو فقط دل پہ لگا تھا

میر کے شعر مجھے دکھ میں بہت کام آئے ۔۔۔ میں نے ہر غم کو محبت میں سلیقے سے سہا

ہاتھ نہ آئی دنیا بھی اور عشق میں بھی گمنام رہے ۔۔۔ سوچ کے اب شرمندہ ہیں کیوں دونوں میں ناکام رہے

جس دن تیری یاد نہ آئی یوں محسوس ہوا ۔۔۔ جیسے بھول گئی ہوں میں ایک بہت ضروری کام

——— چوہدری ابن النصیر

نئے زمانے کی برہمن ● مرتب : اصغر ندیم سید۔ افضال احمد ● سنگ میل پبلی کیشنز، لاہور ● ایک سو پچیس روپے

بلند شہر (بھارت) کے سید مولوی گھرانے میں آنکھ کھولنے والی پانچویں درجے تک تعلیم حاصل کرنے کے بعد لاہور جا بسنے والی کشور ناہید اپنی عمر کے پچاس برس گزار کر بھی شاعری اور ادب میں توانا، صحت مند اور رجحان ہیں "نئے زمانے کی برہمن"۔ ان کے فن و شخصیت پر ان کے معاصرین کے ۲۷ مضامین کا ایک نہایت خوبصورت اور قیمتی مجموعہ ہے۔ ادب میں یہ رواج عام ہے کہ جب کبھی کوئی شخصیت قد آور بن جاتی ہے یا اس کی حیثیت برگد کے پیڑ کی سی ہو جاتی ہے تو ان پر مضامین لکھنے کا سلسلہ تیز تر ہو جاتا ہے اور ہر جانب سے اعتراف نامے آنے شروع ہو جاتے ہیں۔ کشور ناہید کی کئی کتابیں آ چکی ہیں اور

سب کو یکساں مقبولیت ملی ہے۔ ان کی غزلوں کا مزاج جدید اردو شاعری سے مکمل طور پر ہم آہنگ ہے۔ جبکہ نثری نظمیں نظم میں شعریت کی پہچان ہیں لفظوں کی بے جھجک تال میل کی شاعری کو رد کرنے کے لئے کشور ناہید کا نام نسخۂ کیمیا کی حیثیت رکھتا ہے۔ انتظار حسین نے کشور ناہید کو "نئے زمانے کی برہن" کہا ہے یہ خطاب ہر طرح مناسب ہے اور اس کتاب کے لئے صحیح نام بھی ہے۔

کشور ناہید کی شاعرانہ حیثیت اور ان کی ادبی شخصیت کے مختلف پہلوؤں پر سید سبط حسن، مختار صدیقی، سلیم احمد، سجاد باقر رضوی، شہرت بخاری کی تحریریں درجۂ استناد رکھتی ہیں۔ سلیم احمد نے اپنے قدرے مختصر مضمون میں کشور ناہید کے تراجم کی داد دی ہے انھوں نے بالکل صحیح کہا ہے کہ جدید عورت جن مسائل سے دوچار ہے اور جس مقام کے حصول کے لئے کوشاں ہے، کشور ناہید اس جدوجہد کا ایک حصہ ہے۔ سبط حسن نے بیس برس پہلے کشور ناہید کی بالغ اور دلنگار شخصیت کا اعتراف کر لیا تھا۔ "لب گویا" کی شاعری کو انھوں نے ایک شاعر کی آپ بیتی نہیں بلکہ پوری ایک نسل کی آپ بیتی کہا ہے اور انتظار حسین کہتے ہیں "نئے زمانے کی عقلمند عورت آپ بیتی نہیں لکھ سکتی اسے جگ بیتی لکھنے کی پریشانی لاحق رہتی ہے"۔

میں اکیلی تو نہیں
میرے اندر کئی عورتیں قید ہیں

مختار صدیقی نے ۱۹۶۸ء کے ایک مضمون میں "لب گویا" کی تمام غزلوں کو دورِ جدید میں غزل کی بدلتی ہوئی شکل کی آئینہ دار کہا تھا فی الواقع کشور ناہید نے غزل میں اقدار کی گوناگوں تبدیلیوں کو شعری پیکر میں سجایا۔ سلیم احمد نے اپنے دوسرے مضمون میں کشور ناہید کے بارے میں کہا ہے "ہمارا ماحول ابھی کشور جیسی عورتوں کی سچائیوں کو قبول کرنے کے قابل نہیں بنا ہے: آج کا معاشرہ جس روحانی بحران سے دوچار ہے اس میں کشور ناہید جیسی عورتوں کی حیثیت روشنی بھی ہے اور مصلوب ہو جانے کا خدشہ بھی رکھتی ہے۔ سلیم احمد کہہ رہے ہیں آج بھی مستند ہے کہ نثری نظموں میں کشور ناہید کا سچا تجربہ اس قدر بلند ہے کہ مجھے اس صنف میں کشور کے سوا اور کسی کی آواز نہیں سنائی دیتی۔ سچ ہے کہ کشور کی نظمیں ایک جیتی جاگتی عورت کے جذبات کا اظہار ہیں جو عالمی پیمانے پر ایک بڑی جگہ بنا رہی ہے۔

[illegible] باقر مہدی، سجاد باقر رضوی کے مضامین بھی کشور ناہید [illegible]

کو سمجھنے میں مدد دیتے ہیں۔ محمد علی صدیقی، سیزر احمد شیخ، حمایت علی شاعر، سہیل احمد خان، رشید امجد، فردوس حیدر اور صغیر ملال کے مضامین ان کی شاعری اور شخصیت کے بعض مخفی گوشوں کو اجاگر کرتے ہیں۔ آخر میں آصف فرخی کا ایک طویل انٹرویو شامل کتاب ہے جس کی حیثیت کلیدی ہے۔ کشور ناہید نے آصف سے کھل کر باتیں کی ہیں۔ اس انٹرویو میں کشور ناہید نے عورت، ادب، زندگی، انسانی مسائل، عالمی بحران، ادب کی قدر و قیمت جیسے موضوعات پر اپنے خیالات کا اظہار کیا ہے۔

"نئے زمانے کی برہن" کشور ناہید پر تحقیق کرنے والوں کے لئے اور جدید شعر و ادب سے دلچسپی رکھنے والوں کے لئے ایک نہایت کارآمد کتاب ہے۔

—— چودھری ابن النصیر

تشکیل

● مدیر: احمد ہمیش صاحب، ۸/۶ ناظم آباد، کراچی ● قیمت ساٹھ روپے ●

احمد ہمیش اردو ادب کا ایک معتبر نام ہے۔ ان کی ادارت میں نکلنے والی کتاب "تشکیل" کا یہ تیسرا شمارہ ہے جو ۳۲۴ صفحات پر مشتمل ہے۔ اس سے پہلے کے دو شمارے بھی خاصے اہم رہے ہیں۔ یہ شمارہ اس لحاظ سے اہم ہے کہ اس میں تیس سال کی جدید شعری و نثری تحریروں کے بے مثال انتخاب کے ساتھ غیر مطبوعہ ادبی تحریروں کو پیش کیا گیا ہے۔ نظموں، غزلوں، کہانیوں، ڈائری اور ترجموں کے ساتھ جو تعارفی نوٹ دیئے گئے ہیں وہ تو ہیں ہی لیکن اس کے علاوہ وہ بےمثال کچے بیانات ہیں جو قلم کاروں کے ذہنی ابعاد اور ذہنی سمت و رفتار کو متعین کرتے ہیں۔ عبداللہ سلیم، احمد مبارک، مسیح الدین احمد، محمد علوی، حبیب خان، ساجد رضوی، رام لعل، ناصر شہزاد، ہمیل احمد، اقبال فریدی، محمد علی صدیقی، شاہد شیدائی اور مختار احمد شاہ وغیرہ لوگوں کی شرکت سے شمارہ بہت وقیع ہو گیا ہے۔ شمس الرحمٰن فاروقی کا ایک مضمون ساقیات کی معنویت کو سمجھنے کے لئے کافی ہے۔

احمد ہمیش نے اپنی انفرادیت کو اپنی کتاب میں بھی برقرار رکھا ہے اور گلدستہ جیسی شکل و صورت والے رسالوں سے "تشکیل" کے ڈھب اور انداز کو بالکل الگ رکھا ہے۔ بعض اوقات لگتا ہے کہ تشکیل کا سب سے اہم حصہ وہ مختصر تحریریں ہیں جو احمد ہمیش نے لکھنے والوں کے تعارف میں لکھی ہیں۔ خود ان کا مضمون غیر معمولی وسعت فکر و تخیل کا کارنامہ ہے۔

—— چودھری ابن النصیر

کہتی ہے خلق خدا

شب خون شمارہ ۲۳۳ کی نظموں میں عتیق حنفی کی نظم "جب بدن سیال تھا" ہر لحاظ سے ایک کامیاب نظم ہے۔ نظم کے چار حصے ہیں۔ پہلے حصے میں موت کے اتر جانے کا اچانک احساس ملتا ہے:

"موت کے پل کا پروانۂ راہداری"

زبان کا یہ استعمال عتیق حنفی کا ہی حصہ ہے۔

دوسرے حصے میں مندرجہ ذیل الفاظ اور ان کے انسلاکات سے موت کا جبروت اور دبدبہ واضح ہو جاتا ہے:

"سیہ ابر آلود رات" "بجلیاں کوندتی تھیں" "چمک" "دھمک" "دل سے باہر نکل کرنے کی دھمکی سے میرے بدن میں تزلزل آگیا تھا" "دھول" وغیرہ مندرجات میں دال کی تکرار سے صوتی آہنگ کا ماحول بن گیا ہے جس سے موت کی وحشتناکی بڑھ گئی ہے۔ تیسرے حصے میں غضب کا ٹھہراؤ ہے، جیسے تیز آندھی کے بعد شاخیں ڈھلک کر ایک طرف کو جھک جاتی ہیں۔ ملاحظہ ہو!

"ہوش و غفلت کی سرحد پہ اک کیفیت"

(جیسے ابھی گذرنے والے لمحے کی نوعیت اور شدت کا احساس متعین کرنا باقی ہو) اور پھر "بصارت" "اجنبی" "واش" (یہ سب اضمحلال کی کیفیت پر دال ہیں) — "ایک بیت" (جیسے ٹھہراؤ کی آخری منزل پڑی ہو) اس حصے میں "فاتحہ پڑھ رہا ہوں" سے نظم نئی روشنی اور حرکت سے روشناس ہونے لگتی ہے۔

آخری حصے میں نظم پھر زمین کی طرف لوٹتی ہے۔ جہاں تجسس ہے، ذاکر ہیں — اور عتیق حنفی کا تجسس پیدا ہو رہا ہے۔ یہ عمل جاری اور عمل باز آفرینی ایک "متحرک بیت" پہ آ کر ماننے جا رہے ہیں — "متحرک بیت" گنجینۂ معنی ہے۔

حامدی کاشمیری کی نظمیں کشمیر کے موجودہ حالات کی عکاسی کرتی ہیں۔ نظموں میں اگرچہ Common Element کا عنصر غالب ہے تاہم حامدی صاحب نے اپنے انفرادی اسلوب کو برقرار رکھا ہے۔ ان کی نظموں میں: "بھیگے جنگل میں کھو جاتے — گھونسلوں کی چیخیں — تم اکثر سناتی تھیں — بادل کا ایک سمندر" سے ایک کیفیت واضح ہو جاتی ہے۔

بہرحال ملکی بیتاب کی ڈیڑھ لائنی نظمیں ہندی رسم الخط میں اچھی لگیں

معصوم نظر کی نظمیں خوب صورت ہیں۔ ان کی نظم "زندان" پڑھ کر غالب کا یہ شعر یاد آیا ؎

سعی در باب رہائی نبود غیر فنا
دود آہ شدم از روزن زندان رفتم

صلاح الدین محمود کی پہلی نظم میں اگرچہ علامتوں کا انتظام اچھا ہے تاہم اختتام معمولی ہے۔ شاہد میر اور دیپک وشال بھی ٹھیک ہیں۔

ناصر شہزاد کی سب غزلیں شاید پرانی ہیں۔ ان کی آخری غزل تقریباً ۱۳ سال پہلے شاید "ماہ نو" میں نظر سے گزری ہے ویسے ان کے بقیہ اشعار غضب کے ہیں۔

شمس الرحمٰن فاروقی صاحب کی غزلوں میں ایک جگہ افلاس تخیل بری طرح کھٹکتا ہے (دو نیائے نجس)، وقار ناصری، ساحل احمد، مہتاب حیدر نقوی اور علیم صبا نویدی کا ایک ایک شعر پسند آیا۔

فاروقی صاحب نے "تذکیر و تانیث کے بارے میں" میں پہلے زبان، اہل زبان اور لسانی قواعد پر ایک مختصر مگر عمدہ بحث کی ہے۔ پھر جنس کے بارے میں کچھ مفروضات کو لسانی ارتقا اور قواعد کے اصولوں کی روشنی میں کالعدم ٹھہرایا ہے۔ فاروقی صاحب نے جنس کے بارے میں جو اصول مقرر کئے ہیں، بے شک وہ اردو میں جدید قسم کی ایک لغت مرتب کرنے میں نہایت کارآمد ثابت ہو سکتے ہیں۔

شان الحق حقی نے غالب فہمی کا اچھا ثبوت دیا ہے مگر اس شعر کی خاطر سر ہجوم درد غریبی سے ڈالئے۔ غالب کے ہی اس شعر سے تشریح کرتے تو خوب رہتا ہے شعر یہ ہے ؎

ہر جا تم آئینست بہ مژگان ترم بخش
از قلزم و جیحون کف خاکے بہ سر ریز

میں نے پچھلے مکتوب میں فاروقی صاحب پر اعتراض کیا تھا کہ انھوں نے سوز مشرقی کے شعر کو قدسی سے منسوب کیا ہے۔ فاروقی صاحب کے جواب سے پتہ چلا کہ وہ اپنے ہی موقف پر ہیں۔ اور غالباً ان کے مشرقی نام کے کسی شاعر سے واقف نہیں۔ انھوں نے غالب کے کسی قول سے

بیان کی توثیق بھی کی ہے۔ مگر کوئی خاص حوالہ نہیں دیا ہے جس سے مسئلہ وہیں کا وہیں رہ گیا۔ میں ایک قدیم نسخے "مجموعہ نغز" (مطبع نول کشور) کے حصہ اول (مرأت العاشقین) کے سرورق اور صفحہ ۲۷ کی فوٹو اسٹیٹ کاپی بھیج رہا ہوں جس سے یہ ثبوت فراہم ہوتا ہے کہ مذکورہ غزل عشرتی ہی کی ہے۔ امید ہے کہ پوری تحقیق کے بعد جواب سے نوازا جائے گا۔ یہ کتاب پروفیسر قاضی غلام محمد کے کتب خانے میں موجود ہے۔

کشمیر یونیورسٹی سرینگر — شفق سوپوری

شب خون ان دنوں باقاعدہ شائع ہو رہا ہے۔ روایت کے سنگ گراں ٹوٹتے چلے جا رہے ہیں اور جدید لب و لہجہ کے فروغ کی راہ ہموار ہوتی جا رہی ہے۔ آپ نے نئی اور پرانی بحروں میں کہنے والوں کی ہمت افزائی کر کے قابل تحسین کام انجام دیا ہے۔ شمارہ نمبر ۱۶۲ میں جناب شمس الرحمٰن فاروقی صاحب کا مضمون تذکیر و تانیث کے بارے میں بہت خوب ہے۔

شمارہ نمبر ۱۶۲ میں کلکتہ کے ایک جناب اقبال کرشن صاحب کا مراسلہ شائع ہوا ہے۔ موصوف نے مناظر عاشق ہرگانوی صاحب کی غزل سے

عجیب فصل ہے یہ نجم نہاں نہ تاپ
یہاں کسی بھی رخ کی ادائیاں نہ تاپ

(شمارہ نمبر ۱۶۰ میں شائع ہوئی) کے متعلق رقم طراز ہیں کہ ہرگانوی نے اصل میں غلطی کی ہے اور انھوں نے فارسی اور عربی عروض کے اعتبار سے مفاعلن، مفاعلتن، مفاعلان یعنی (بقول ان کے) بحر وافر مسدس معقول منذل بحر کی شناخت کی ہے۔ ہرگانوی صاحب کی متذکرہ بالا غزل شارق جمال صاحب کی نئی کتاب "عروض میں نئے اوزان کا وجود" میں شائع ہو چکی ہے جو "بحر مفاعلن" فعول مفاعلن فعول پر مبنی ہے۔ تشریح طلب امر یہ ہے کہ دونوں بحروں میں فرق کیا ہے۔ تقطیع کرنے سے پتہ چلتا ہے کہ دونوں ایک ہی بحر کے مظہر ہیں۔ ہرگانوی صاحب تو صاف صاف نئے وزن کے وجود کو لے کر سامنے آتے ہیں لیکن اقبال کرشن صاحب بحر کی شناخت فارسی اور عربی عروض کے اعتبار سے کرنے کی بات کرتے ہیں۔ غور کرنا چاہئے کہ ارکان مفاعلتن یعنی (بقول ان کے) بحر وافر مسدس معقول منذل ورنہ عروض کی مستقل شناخت شدہ بحر ہے۔ اقبال کرشن صاحب کو بحر وافر مسدس معقول منذال لکھنا چاہئے تھا۔ انھوں نے سالم نہ لکھنے کی غلطی کی ہے۔ عمل زحاف سے جو ارکان زحاف مفاعلن کے تعلق سے اختراع کئے گئے ہیں اور جن بحروں کی بحر وافر میں شناخت اب تک ہوئی ہے وہ بحریں مندرجہ ذیل ہیں:

۱۔ مفاعلن، مفاعلن، فعولن (بحر وافر مسدس معقول مقطوف)

(۲) مفاعلن، مفاعلتن، مفاعلن، مفاعلتن (بحر وافر مثمن اول سالم معقول سالم)

(۳) مفاعلن، مفاعلتن، مفاعلن، مفاعلان (بحر وافر مثمن معقول سالم معقول مسبغ)

(۴) مفاعلن، مفاعلتن، فعولن (بحر وافر مسدس معقول سالم مقطوف)

جناب اقبال کرشن صاحب نے بحر کی غلط نشان دہی کی ہے۔ بحر کی شناخت میں ان سے غلطی سرزد ہو گئی ہے۔ ان کی شناخت کردہ مندرجہ بالا بحر ایک غیر معروف اور غیر شناخت شدہ اور غیر مستند بحر ہے۔ اساتذہ کے کلام سے سند حاصل کرنا چاہئے اور عروضیوں سے استفادہ۔

بھاگلپور — یونس یحییٰ

● شب خون نمبر ۱۶۳ میں اقبال کرشن صاحب کا مراسلہ چھپا ہے۔ غزل کی بحر کے سلسلے میں انھوں نے جو کچھ لکھا ہے اس سے مجھے اتفاق نہیں ہے۔ میں نے علامہ شارق جمال صاحب سے رجوع کیا کیونکہ یہ غزل ان کی فرمائش پر کہی گئی تھی۔ جسے انھوں نے اپنی نئی کتاب "عروض میں نئے اوزان کا وجود" میں شامل کی ہے (صفحہ ۱۷۷)۔ شارق جمال صاحب نے جواب دیتے ہوئے مجھے لکھا ہے:

• مفاعلن، فعول مفاعلن فعول کو دو حصوں میں کاٹ دینے سے ...

• "مجموعہ نغز" کوئی مستند نسخہ نہیں۔ بظاہر کوئی مگر لوح ہم کو پیش کیا ہے تو کشمیر [illegible] ... سے [illegible]

ہے لیکن یہ آہنگ کسی صورت نئے مثمن بحر میں مفاعلن مفاعلتن مفاعلان ارکان
کی شکل میں نہیں ڈھل سکتا ہے ہاں مثمن بحر میں مفاعلن مفاعلتن مفاعلن مفاعلان اور
مسدس بحر میں مفاعلن مفاعلتن فعولن ارکان عروض کی کتابوں میں ملتے ہیں
مفاعلن فعول مفاعلن فعول کو مفاعلن مفاعلتن مفاعلان میں تبدیل
کیا جا سکتا ہے۔ اس طرح:

مفاعلن ف عول مفا علن ف عول

مفاعلن م فاع ل تن مفاع لان

مفاعلن مفاعلتن مفاعلان

لیکن جو شعری آہنگ اور غنائیت مفاعلن فعول مفاعلن فعول میں ہے وہ
مفاعلن مفاعلتن مفاعلان میں نہیں۔ مفاعلن فعول مفاعلن فعول میں غنائی
اور مشقی آہنگ ہے۔ اقبال کرشن صاحب کی یہ تحریر درست نہیں آپ لکھتے ہیں
— مفاعلن میں ازالہ یا تذییل کا عمل کرنے سے مفاعلان حاصل ہوتا ہے
لفظ ازالہ کو عروضی اذالہ لکھتے ہیں اور تذییل کوئی زحاف کا لفظ نہیں تسبیغ ہے
اور تسبیغ کا عمل وتد پر نہیں سبب خفیف پر ہوتا ہے — اقبال کرشن صاحب کو
چاہیے کہ میری فنی کتاب کے صفحہ ۱۷۱ - ۱۷۲ کے مضمون اور مماثلت بحور سابقہ کو
بھی سامنے رکھیں۔

وہ علامہ فاروقی جمال ۲ ء نئے اوزان کی نشاندہی کرنے کے بعد صفحہ ۱۷۱
اور صفحہ ۱۷۲ پر لکھتے ہیں: ان نئے اوزان میں کچھ اوزان پرانی بحروں کے ہم شکل و ہم وزن
ملتے ہیں لیکن یہ کوئی خاص بات نہیں۔ پرانی، سابقہ بحروں میں بھی ایسی شکلیں موجود ہیں
کہ شکل کے اعتبار سے وزن کے اعتبار سے اور ارکان کے اعتبار سے بھی ایک دوسرے
کے مماثل ہیں شکل کے اعتبار سے کچھ اوزان ذیل میں درج کئے جاتے ہیں۔ یہ سب پرانی
بحروں کے اوزان ہیں جو شکل اور ارکان سے ایک ہی ہیں لیکن بحروں کے نام الگ
الگ ہیں مثلاً

(۱) مفاعیلن مفاعیلن فعولن — ہزج، محذوف
(۲) مفاعلتن مفاعلتن فعولن — وافر، مسدس مقطوف
(۳) مفاعلن مفاعلن فعولن — ہزج، مقبوض، محذوف
مفاعلن مفاعلن فعولن — وافر، معقول، مقطوف
(۴) فعلن فعلن فعلن فاع — متقارب، اثلم، اثرم
فعلن فعلن فعلن فاع — متدارک، مخبون، مسکن، مذیل
(۴) مفتعلن مفتعلن مفتعلن مفتعلن — رجز، مطوی
مفتعلن مفتعلن مفتعلن مفتعلن — کامل، مخزول
(۵) مفاعلن مفاعلن مفاعلن مفاعلن — ہزج، مقبوض
مفاعلن مفاعلن مفاعلن مفاعلن — کامل، موقوص
(۶) مفتعلن فاعلن مفتعلن فاعلن — بسیط، مطوی
مفتعلن فاعلن مفتعلن فاعلن — منسرح، مطوی، مکسوف
(۷) مستفعلن مستفعلن مستفعلن مستفعلن — رجز، سالم
مستفعلن مستفعلن مستفعلن مستفعلن — کامل، مضمر
(۸) مفاعیل مفاعیل مفاعلان — ہزج، مکفوف، مقبوض، مسبغ
مفاعیل مفاعیل مفاعلان — بیر، مخبون، مسبغ
(۹) فاعلاتن فاعلن فاعلاتن فاعلن — مدید، سالم
فاعلاتن فاعلن فاعلاتن فاعلن — رمل، محذوف
(۱۰) مفاعیل مفاعلن فعولن — ہزج، مکفوف، مقبوض محذوف
مفاعیل مفاعلن فعولن — خفیف، مخبون، مکسوف

مندرجہ بالا اوزان، ارکان اور شکل کے اعتبار سے ایک ہی ہیں صرف
بحروں کے نام جدا جدا ہیں۔ یہ چند مثالیں ہیں (ماخوذ از بحر ہرگانوی)

میں نے علامہ تادم بلخی صاحب سے بھی رجوع کیا عروض پر ان کی بھی کتابیں
ہیں اور ایم اے تک کے نصاب میں شامل ہیں۔ علامہ تادم صاحب کو نئی نئی بحریں
ایجاد کرنے کا بھی شوق ہے ان کا جواب مجھے یوں ملا:

• اقبال کرشن صاحب نے جس وزن (مفاعلن، مفاعلتن، مفاعلان)
کی نشاندہی کی ہے میرے خیال میں غلط نہیں۔ بحر وافر سالم کے رکن مفاعلتن میں
زحاف عقل کے عمل سے رکن مفاعلن بن کر معقول کہلاتا ہے اور عمل تذییل کے
نتیجے میں مفاعلان ہو جاتا ہے۔
آپ کی بھیجی ہوئی غزل اسی وزن میں ہے لیکن [illegible]
[illegible]

مفاعلن فعول، مفاعلن فعول کے وزن پر یہ اشعار صنعت تلون کے حامل ہو گئے ہیں۔ یعنی بیک وقت دو اوزان میں مثال کے طور پر دونوں اوزان کے تحت آپ کے ایک شعر کی تقطیع کر کے بھیج رہا ہوں۔

پہلا وزن

مفاعلن	فعول	مفاعلن	فعول
چھپی ہوئی کسی فسر	مٹھاس (وہ) ذہن	انھیں لبوں کی تلخیاں	میں دیکھ نہ ناپ

دوسرا وزن

مفاعلن	مفاعلتن	مفاعلان
چھپی ہوئی کسی فسر	مٹھاس انھیں (وہ) ذہن کی تل	لبوں میں دیکھ خیاں نہ ناپ

پہلی بحر مثمن اور دوسری مسدس ارکان رکھتی ہے۔

اور آخر میں میں نے علامہ یونس احمر صاحب سے جواب کی خواہش ظاہر کی، یہ عروض کے ماہر ہیں اور بیسیوں شاعر کے استاد ہیں۔ انھوں نے اپنا جواب براہ راست آپ کو بھیجا ہے۔ نقل مجھے روانہ کی ہے۔ یہ نقل اس خط کے ساتھ منسلک کر رہا ہوں۔ براہ کرم انھیں شائع کر کے شکریہ کا موقع دیں۔

اس بار شب خون میں تذکیر و تانیث پر آپ کے مضمون انور سدید کے "توسیع شعر" اور عنبر بہرائچی کے "دکروت" سے مستفیض ہوا۔ نام شہزاد انور، رن رائے، حامدی کاشمیری، سلیم آغا قزلباش، ساجل احمد، پرتپال سنگھ بیتاب، اقبال متین اور علیم صبا نویدی کا بھی پڑھ آئے۔

بھاگلپور مناظر عاشق ہرگانوی

● میں ایک مدت سے آپ کا مقتدر مجلہ "شب خون" پڑھتا آ رہا ہوں۔ یہ باعث فخر و مسرت ہے کہ اردو رسائل کی دنیا میں اس کا اپنا ایک الگ منفرد اور انفرادی مقام ہے۔ شب خون نے اردو ادب کو نئی سمت دکھائی ہے اور نئے طریقے بتلائے ہیں۔ یہ ایک بات جدید رسائل میں بیشتر کھٹکتی ہے وہ یہ ہے کہ جدید شاعروں کے

[illegible] ۱۹۹۳

مقابلے میں اردو تخلیقات کا ... انھیں بے انتہا افادیت بھی ... کوئی سمجھ نہ سکے گا آداب ہمیں بیساکھی ... داں ... کی اہمیت و افادیت ... اس طرح واقف ہے ... اسی لئے کہ ایک ... ہے ہے کہ ہر شمارے میں عربی و دیگر ادبیات کے علاوہ گزشتہ شمارے کے تمام ... جنگ ناقدین کے تبصرے ہوتے ہیں اور ان کی تخلیقات کے حوالے سے ادب کے ... اور نئے ادب ہونے والے توقعات پر گفتگو ہوتی ہے اس میں کسی بھی فنکار کو ... ملتا ہے جاتا ہے مثبت یا منفی رائیں دی جاتی ہیں جس سے تخلیق کاروں کو حوصلہ ملتا ہے اور مزید محنت، جستجو کا ذوق پیدا ہوتا ہے۔ گویا مزید ... کی روایت کو یہ رسالہ زندہ کئے ہوئے ہے۔ قارئین کے ... مکتوبات کا ایک الگ گوشہ ہے جس میں وہ اپنے خیالات کا بے باکانہ اظہار کرتے ہیں۔ یہ لوگ شخصیت پرستی کے حصار میں مقید نہیں ہوتے جیسا کہ اردو رسائل میں صرف ادب کے اہم ناموں کے حوالے سے گفتگو ہوتی ہے اور اس میں ... معاملہ پسندیدگی اور ناپسندیدگی کا کوئی مقررہ معیار نہیں ہوتا۔ بری تخلیق میں بھی ... تلاش کر لئے جاتے ہیں اور اچھی تخلیقات مکمل طور پر بے توجہی کی نذر ہو جاتی ہیں۔ اسی رد و بدل اور رجحان کی وجہ سے ادب میں فروعی ذہنیت پنپ رہی ہے اور یہ لوگ اپنے تسلط کو برقرار رکھنے کے لئے ہر جائز و ناجائز کوششیں کرتے رہتے ہیں۔ آخر کب تک ادب کے یہ بابا لوگ نژاد نو کا قتل کرتے رہیں گے۔ یہیں ان لوگوں کے لئے ... کی ضرورت ہے ادبی رسائل کو "شب خون" کی طرح ہونا چاہئے کہ جس کا معیار ... تخلیقی اعمال ہوں نہ کہ قرابتیں اور دوستیاں۔

تازہ شمارہ اگست، ستمبر، اکتوبر ۹۱ء بہت پسند آیا۔ ... کی کہانی کا ... صاحب نے ... ترجمہ کیا ہے۔ ان کے کچھ اور تراجم بھی شائع کیجئے تاکہ ... دنیا کی روشنی سے بھی ہمارے دل و دماغ منور ہوں جس سے ہم ابھی تک ... محروم رہتے رہے ہیں۔

علی گڑھ ...

● (محترم شمیم صاحب) شمارہ ۱۷۳ کی سب سے اچھی غزل ... کی ہے۔ (...) ... زمین میں غزل کہی ہے ... بغیر ... کے ... اسی بحر کو ... کر دیا ہے ... غزل ... کی تخلیق ... اقبال ... کیا کہنا چاہتے ہیں ...

[illegible] ہوا کہ ان [illegible] صاف نظر آتی ہیں ابھی غزل کی ساخت
والے [illegible] کے تقاضوں سے غافل ہو گئے ہیں۔ یہ ترتیب کلام بھی اگر آپ اپنے مصرعے
[illegible] کے [illegible] میں اور اضافہ ہوگا ترتیب کلام سے کئی غزلوں کے
[illegible] پر انہیں [illegible] کیا ہے اصل میں یہ غزلیں اپنی صفات پر
[illegible] یہ بات نہیں بھولنی چاہئے کہ غزل تبھی معیاری ہوتی ہے [illegible]
شعور اپنے آپ کو منوا لیتا ہے

[illegible] کی غزلیں غیر معیاری ہیں جیسے ان کا یہ شعر ہے

[illegible] میں [illegible]
[illegible] ہوئی

انہوں نے جدت پسندی کا ثبوت دینے کے لئے [illegible] کے ساتھ تریاق کا قافیہ
باندھا ہے جبکہ ان دونوں الفاظ میں کسی قسم کی (صوتیاتی) ہم آہنگی نہیں ہے یہ شعر بھی مہمل
[illegible]

جب تک جیتے ہیں کچے گھڑے
راستوں میں چناب سے دو

[illegible] صاحب کی صرف ایک غزل معیاری تھی جس کا ایک شعر ([illegible]) کرتا
ہوں

[illegible] سب کہاں کرتا
مٹی میں منظر بجھتے ہیں

اب [illegible] (ڈاکٹر) شمس الرحمن فاروقی کی [illegible]
[illegible] غزلیں [illegible] شاعرانہ انداز [illegible]
[illegible] ([illegible]) کئے جانے کے لائق ہیں۔
[illegible] شاعری میں [illegible] شعراء سے سرزد ہوتی ہے۔ موصوف
[illegible] ایک مثال ہے [illegible] ([illegible]) [illegible]

[illegible] تو
[illegible] نہیں کوئی

[illegible] (ادارہ)

[illegible] کوئی دروازہ نہیں کھولتا" یہ تحریر ہوتی اب دیکھئے دروازہ
خیال میں [illegible] ہے اور کوئی لفظ جنوب میں چھپا ہوا ہے۔ اگر [illegible] اجازت
دیں تو اس غزل کے باقی اشعار میں [illegible] دیکھا جا سکتی ہے۔ کوئی [illegible] دار
قاری اس غزل کو نہیں بخش سکتا۔ سوائے (جو گری) کرنے والوں کے۔

اب جناب فاروقی صاحب کی دوسری غزل پر آتے ہیں یہ غزل میر کی (زمین) میں
ہے۔

آخر اس بیماری غم نے اپنا کام تمام کیا

میر کا یہ مصرعہ کتنا رواں اور کتنا سلیس ہے۔ اسی لئے اس کی ترسیل بھی بہ آسانی
ہو جاتی ہے جبکہ (ڈاکٹر) فاروقی کی غزل کا تفصیلی تجزیہ پیش کرنے کے باوجود پہاڑ میں
سے چوہا ہی نکلا ان کی غزل کے (۸۰) فی صد اشعار بے معنی اور لایعنی تکرار ہے ہیں۔
یہ [illegible] سر کٹ جائے تو شعر شاد ہوگا۔ [illegible] ایک طرف [illegible]
کی طرف

شہر شگوفہ تر اس سے روشن گلیاں خون کی پیاسی ہیں

اب اس مصرعہ کی توصیف فاروقی صاحب کا حواری یہ کہہ کر سکتا ہے کہ فاروقی صاحب نے
ایک مصرعہ میں شین کا حرف چار مرتبہ استعمال کر کے مصرعہ میں چار چاند لگا دیئے ہیں لیکن ہم اس
(مصرعہ کو بد تہذیب) گرداننے پر مجبور ہیں۔ ان کی یہ غزل شروع سے آخر تک گنجلک اور ردیف
کے اعتبار سے سسک رہی ہے۔ ان کی تیسری غزل انتہائی بھس بھسی ہے بے مغز ہے جدیدیت
کی (علم برداری) کا ثبوت دینے کے لئے انہوں نے یہ شعر (شاید) کہا ہوگا۔

جو بھوک سے بیتاب تھی وہ گریہ سکیں
کچھ کھیر چٹا کر کے سلا دی گئی (شاید)

کس بھوک سے بے تاب تھی وہ گریہ سکیں نہ؟ پیٹ کی بھوک سے یا جنسی بھوک سے۔ کس نے
اسے کھیر چٹائی اور سلا دیا۔ بیچارے شاعر صاحب (شاید) کہہ کر اپنی (ذمہ داری) سے جو (بری) سمجھ رہے ہیں۔
حیرت انگیز ہے۔

[illegible] آخر اس بیماری [illegible] تمام کیا [illegible]
[illegible] فاروقی صاحب [illegible] فرمائیں (ادارہ)
• [illegible]

شب خون

ان کی باقی غزلوں کا بھی یہی حال ہے میں آپ کے شب خون کے پاک و صاف صفحات کا بے حد خیال رکھتا ہوں اسی لئے اپنے اٹھے ہوئے قلم کو روک لیتا ہوں ورنہ بہت کچھ لکھتا۔ آپ سوچ سمجھ کر چھاپئے اناپ شناپ قاری کے منہ میں مت ٹھونسئے اسے ابکائی سی آنے لگی ہے۔ زمانہ ہر وقت صحت مند ادب کا محتاج رہا ہے۔

ورنگل	عصمت مظفری

"کہتی ہے خلق خدا" اور شمارے کی چند تخلیقات کو پڑھ کر اندازہ ہوا کہ "شب خون" میں جو چیز بھی شائع ہوتی ہے اس میں تھوڑی بہت تبدیلی خطا حضرات دانستہ کرتے ہیں یا نادانستہ مجھے نہیں معلوم ہاں تاہم اتنا تو کہوں گا ہی کہ اس "تبدیلیاتی سلسلے" کو جتنا جلد ہو سکے روکنے کی کوشش کریں۔ اقبال حسن آزاد نے اپنے خط میں جس شائع شدہ کہانی کا تذکرہ کیا ہے اسے میں نے بھی ایوان اردو میں پڑھا تھا۔ اقبال متین جیسے اور بھی کتنے حضرات ہیں جو اپنی ایک ہی تخلیق کو نام بدل بدل کر مختلف رسالوں میں چھپواتے رہتے ہیں اور یہ بہت ہی شرم کی بات ہے!

منیر سیفی کے خط کو چھاپ کر آپ نے اس بات کا جواز فراہم کر دیا ہے کہ شب خون کا معیار دن بدن گرتا ہی چلا جا رہا ہے۔ آئندہ اس کا خیال رکھیں تو رسالے کا بھلا ہوگا۔

دربھنگہ	محمد حامد

یوں تو شب خون کا اپنا ایک خاص معیار ہے مگر اس میں بہت سی چیزیں ایسی بھی ہیں جو سر سے گذر جاتی ہیں خیر یہ تو ہمارے سر کا قصور ہو سکتا ہے آپ کے رسالے کا نہیں مگر جو چیز سب سے زیادہ ناگوار گزرتی ہے وہ یہ ہے کہ "شب خون" میں کتابت نیز پروف کی طرف خاص توجہ نہیں دی جاتی۔ اس سے قاری کو قدم قدم پر کوفت ہوتی ہے۔ زبان کے معاملے میں شب خون بڑا سخت ہے حقیقت سب کو معلوم ہے ادیب کی معمولی سی لغزش کی بھی گرفت ہوتی ہے۔ مگر پروف ریڈنگ سے بری ہے ایسا لگتا ہے کہ یکسانیت بھی نہیں ہے یہی لفظ ایک ہی شمارے میں مختلف شکلوں میں بھی نظر آ سکتا ہے۔ زبان کی بات بطور خاص خیال رکھنے والے اس رسالے کی یہ ادا بھی خوب ہے ایک

سوال یہ بھی ذہن میں اٹھتا ہے کہ جدیدیت فن کی دشمن کیوں ہے؟

جودھپور	حسن جمال

● "شب خون" نے ہمیشہ کچھ نہ کچھ نئے پہلو کے انکشاف پر زور دیا ہے جس کی طویل فہرست ہے تخلیقات سے لے کر مکتوبات کے صفحات تک اس شمارہ ۱۶۴ میں بھی ایسی تجلیاں موجود ہیں۔ میری دونوں غزلوں کے بہت سے اشعار حذف کر دیئے گئے ہیں اور جو اشعار شائع ہوئے ہیں ان میں بھی کافی ترمیم کی گئی ہے۔ اس طرف آپ کی اور ادارے کی خصوصی توجہ چاہتا ہوں۔ شکریہ

جمشید پور	ظفر ہاشمی

● شب خون کا تازہ شمارہ پڑھ ڈالا تین چیزیں خاصے کی ہیں کیلاش چندر کی نظم، خورشید احمد کا مضمون اور اقبال کرشن کا افسانہ۔ واقعی شمارہ نے غضب کیا ہے۔

جھریا	شہاب اختر شہاب

● شب خون شمارہ نمبر ۱۶۳ بھرپور ہے۔ ہر چیز اپنی جگہ درجہ اول کی ہے فاروقی صاحب کی غزلوں میں تازگی بہت ہے۔ جناب فاروقی سے التماس ہے کہ وہ INTIMATE JEWELLERY کے لئے "زیورات محرمانہ" کی ترکیب استعمال کریں۔ یہ NEAREST POSSIBLE ترجمہ ہے۔

کلکتہ	اقبال کرشن

● شب خون شمارہ ۱۶۳ میں شمس الرحمٰن فاروقی کی غزلیں اور "شعر شور انگیز" کی پہلی جلد پڑھ کر مجھے ایسا لگا کہ جس محنت اور سچائی اور استغراق سے انھوں نے میر پر کام کیا ہے اس کا صلہ روح میر نے ان کو ان غزلوں کی صورت میں دیا ہے۔

حیدرآباد	علی ظہیر

انصاف اور ترقی کے لئے وقف ایک سال

ہمارے عزائم۔ فساد سے پاک ریاست اور خوف سے پاک سماج
- صحیح سرکار جنتا کے دوار
- اچھی سرکار، صاف ستھرا نظم ونسق

ترقی کے مراحل ۔ گاؤں، غریب کسان
- جھگی جھونپڑیوں کا انسان
- بے روزگار جوان
- ناری کا سمان (عورتوں کا احترام)
- وسیع فہرست ذاتوں / قبیلوں، دلتوں، پچھڑوں، مزدوروں اور استحصال زدہ لوگوں کا اتھان (فلاح وبہبود)

ہمارا نشانہ ۔ انتیودیہ (قطار کے آخری شخص کی فلاح وبہبود)

ہمارے فیصلے ۔ جرائم کی زمرہ بندی اور موثر حکمت عملی
- "گناہگار کو چھوڑو مت، بے گناہ کو چھیڑو مت"
- دہشت گردی سے نپٹنے کے لئے "ٹراٹسم" اسکیم کے تحت گزشتہ سال سے ۸ فیصد زیادہ کامیابی
- سرکاری گیہوں کی خریداری میں کوئی کٹوتی نہیں
- دودھ کی پیداوار کی حوصلہ افزائی کرنے کے لئے ۲۹ اضلاع لائسنس سے مستثنیٰ۔
- ہر گاؤں پنچایت میں مسائل کے حل کے لئے "کسان سیوا کیندر" کا قیام
- آبپاشی سے متعلق مسائل کے سطح پر حل کے لئے "جن پد سینچائی بندھو" کی تشکیل۔
- پانچ ایکڑ آراضی کی بے سہارا بیوہ مالکہ کسان آبپاشی لگان سے مستثنیٰ۔
- علاحدہ اترانچل ریاست کے قیام کے لئے تجویز منظور
- سیلس ٹیکس سے متعلق طریقۂ کار آسان نیز متعدد اشیاء سیلس ٹیکس سے مستثنیٰ۔
- نزول آراضی کا بندوبست نیز اس سے متعلق معاملات نپٹانے کے عمل کو آسان بنانا۔
- صنعت کاری کی حوصلہ افزائی کی خاطر مسائل کے حل کے لئے "سنگل ونڈو سسٹم" کا بندوبست۔
- صنعتوں کو "کیپٹیو" توانائی پلانٹ لگانے کی اجازت۔
- وراثت کے غیر متنازعہ معاملوں کو نپٹانے کے لئے مقررہ مدتی پروگرام
- ضلع صدر مقام کے اسپتالوں میں پینے کے پانی کے لئے ٹنکی، مارکاوٹ کام کے لئے جنریٹر سیٹ نیز صحت کی جانچ کے لئے آٹو اینالائزر۔

• وظائف کے لئے لامرکزیت نیز متعلقہ طریقہ کار اب آسان ۔
• امتحانات میں نقل پر پابندی کے لئے آرڈی نینس
• رہائشی مسائل کے حل کے لئے نجی اداروں کی حوصلہ افزائی ۔

آپ کی کامیابیاں ۔ گزشتہ تیس سالہ تاریخ میں پہلی بار سارے تیوہار پر امن طور پر منائے گئے ۔

• مافیا نظام کی بالادستی ختم ۔
• ہری دوار کمبھ میلہ کامیابی کے ساتھ منعقد ۔
• دین دیال ترقیاتی اسکیم کے تحت ' روزگار چھتری ' بنانے کا فیصلہ ۔
• مربوط دیہی ترقیاتی پروگرام کے تحت مستفید ہونے والے درج فہرست ذات / قبیلہ نیز خواتین کا فیصد ۵۴ اور ۳۳ سے بڑھ کر ۵۶ اور ۳۸ ۔
• دیہاتوں میں پینے کے پانی کی اسکیم کے تحت گزشتہ سال سے کہیں زیادہ یعنی ۲۷۱۲۳ ہینڈ پمپ لگائے گئے ۔
• گنے کی قیمت میں چار روپے فی کوئنٹل کے اضافے سے ۳۱ لاکھ کسان مستفید ۔ انھیں ۱۵۱ کروڑ روپے کی مزید آمدنی ۔
• گزشتہ سال کی ۲۸۷۵ لاکھ ٹن شکر کی پیداوار کے مقابلے میں ۳۲۶۴ لاکھ ٹن کی ریکارڈ پیداوار
• صنعتوں کے لئے منظوری کے سلسلے میں اتر پردیش پورے ملک میں آگے ۔
• دودھ کی پیداوار میں گزشتہ سال کی بہ نسبت ۲۰ فیصد کا اضافہ
• امداد باہمی زمرے میں نئے ریکارڈ ۔ گزشتہ سال سے ۱۸ فیصد زیادہ مجموعی طور پر ۵۷۵ کروڑ روپے کا فصلی قرض تقسیم ۔ وصولی بھی ۴۲ فیصد زیادہ
• ۲۱۳۶۱ نجی ٹیوب ویلوں کی بجلی کاری کا نیا ریکارڈ ۔
• خصوصی مہم کے تحت وراثت کے تقریباً ۱۳ لاکھ معاملے نپٹائے گئے ۔
• طبی خدمات میں بہتری کے لئے میڈیکل افسروں کے ۸۷۷ ۲ عہدوں پر تقرر
• گزشتہ سال کے ۸ ۔ ۴۴ ۶ کروڑ روپے کے مقابلے میں ۵۵ ۱۷ کروڑ روپے کے وظائف تقسیم ۔
• گاؤ کشی پر موثر پابندی کے لئے قانون میں ترمیم ۔
• رہائشی ترقیاتی بورڈ کے توسط سے ۲۲۵۰۰ مکانوں کے الاٹمنٹ کا نیا ریکارڈ ۔

جاری کردہ

محکمہ اطلاعات و رابطہ عامہ، اتر پردیش

اخبار و اذکار

پچھلے چند مہینے میں جن ادیبوں اور شاعروں سے جدا کر گئے ان میں اختر حسین رائے پوری، پروفیسر ممتاز حسین، ڈاکٹر سجاد باقر رضوی، پروفیسر حکم چند نیر، شمر جلال پوری، کمار پاشی، اور سری نواس لاہوٹی کے نام شامل ہیں۔

● **اختر حسین رائے پوری** پچھلے دنوں کراچی میں تقریباً اسّی سال کی عمر میں انتقال کر گئے۔ اختر حسین رائے پوری کی اہمیت ترقی پسند ادب میں اس لئے بھی ہے کہ مرحوم اردو کے پہلے کمیونسٹ نقاد مانے جاتے ہیں۔ ان کا مقالہ "ادب اور زندگی" اردو میں مارکسی نقطۂ نظر پر پہلا مضمون تھا جو ۱۹۳۵ء میں شائع ہوا تھا۔ اس مضمون نے خاصی شہرت حاصل کی تھی۔ تنقیدی مضامین کے علاوہ مرحوم نے افسانے بھی لکھے تھے۔ وہ سنسکرت، ہندی، بنگلا اور فرانسیسی زبانوں سے بھی واقف تھے۔ کئی اہم ترجمے بھی کئے۔

● **پروفیسر ممتاز حسین** کا آبائی وطن بارہ (غازی پور) تھا۔ الٰہ آباد سے بھی ان کا گہرا تعلق تھا۔ ان کی پہلی کتاب "نقد حیات" ۱۹۴۲ء میں الٰہ آباد ہی سے شائع ہوئی تھی۔ تقسیم ہند کے بعد کراچی منتقل ہو گئے تھے۔ وہیں بہتر سال کی عمر میں انتقال کیا۔ مرحوم اپنی آخری عمر تک فعال رہے اور پچاس سال سے بھی زیادہ عرصے تک مضامین لکھتے رہے۔ خسرو اور غالب پر کتابوں کے علاوہ کئی تنقیدی مضامین کے مجموعے بھی تصنیف کئے۔

● **ڈاکٹر سجاد باقر رضوی** پونسٹھ سال کی عمر میں انتقال کر گئے۔ مرحوم اردو اور انگریزی کے استاد تھے۔ اپنی شرافت نفس کے باعث اردو داں طبقہ میں خاصے مقبول تھے۔ کچھ عرصہ تک ان کا قیام الٰہ آباد میں بھی رہا۔ کئی تنقیدی مضامین کے مجموعوں کے علاوہ دو شعری مجموعے بھی شائع ہوئے۔ اور مرحوم نے دوسری زبانوں سے ترجمے بھی کئے۔ ان کی کتاب "مغرب کے تنقیدی اصول" کو خاصی شہرت حاصل ہوئی تھی۔

● بنارس ہندو یونیورسٹی کے شعبۂ اردو کے پروفیسر **حکم چند نیر** بھی پچھلے دنوں الٰہ آباد میں انتقال کر گئے۔ ملازمت سے سبکدوش ہو کر آگرہ میں مقیم تھے اور تقریباً ایک سال سے کینسر کے موذی مرض میں مبتلا تھے۔ مرحوم کی تصنیفات میں "اردو کے مسائل" اور "ورجہاں آبادی حیات اور شاعری" اور "نوائے سروش" قابل ذکر ہیں۔ مرحوم ایک اچھے محقق بھی تھے۔

● بزرگ شاعر اور استاد **شمر جلال پوری** بھی چل بسے۔ مرحوم الٰہ آباد کے ایک ...

[illegible] تھا۔ وہ ایک عرصہ تک الٰہ آباد میں مقیم رہے ... طور ... چلے گئے تھے۔ وہ اردو کو شاعری کی حیثیت سے مشہور ... تھے۔ اور غزلیں کہیں ... ان ... اپنے کلام کے مجموعے ... تھے ہیں افسوس ہے کہ ان کے کلام کا مجموعہ ان کی حیات میں شائع نہ ہو سکا۔

● مشہور جدید شاعر افسانہ نگار اور رسالہ "سطور" کے مدیر **کمار پاشی** بھی دماغ کی رگ پھٹ جانے کے باعث ستاون سال کی عمر میں ہی انتقال کر گئے۔ ان کا اصل نام شنکر دت تھا۔ تقسیم ہند کے بعد بہاولپور پاکستان سے دہلی آ کر بس گئے تھے۔ ایک طویل نظم "ولاس یاترا" کے علاوہ کئی شعری مجموعے بھی شائع ہوئے۔ یہ مجموعے جدید شاعری میں خاصی اہمیت کے حامل ہیں۔ اس کے علاوہ مرحوم نے کئی تنقیدی مضامین بھی لکھے۔

● اردو ہندی کے مشہور ادیب اور مترجم **سری نواس لاہوٹی** بھی حیدرآباد میں انتقال کر گئے۔ مرحوم انجمن ترقی اردو (ہند) کے پرانے سرگرم رکن تھے۔ ہندی، اردو، تیلگو اور انگریزی زبانوں سے واقف تھے۔ تقریباً چھ سال تک انھوں نے بدر اختر کے ساتھ روزنامہ "پیغام" میں کام کیا۔ سروجنی نائیڈو کے پرسنل سکریٹری بھی رہے۔ "تیلگو ادب کی تاریخ" کے نگراں بھی رہے۔ اس کے علاوہ اردو ہندی، ہندی اردو اور تیلگو ڈکشنریوں کی ترتیب میں بھی حصہ لیا۔

ادارہ ان تمام ادیبوں اور شاعروں کے غم میں سوگوار ہے۔

اس بزم میں

● **آصف فرخی** کے افسانوں کا تیسرا مجموعہ "چیزیں اور لوگ" حال ہی میں شائع ہوا ہے۔

● **ظفر اقبال** کا نیا شعری مجموعہ "تیار آلودہ ستون کا سراغ" کچھ دنوں قبل شائع ہو چکا ہے۔

● **فردوس حیدر** کے افسانوں کا مجموعہ "بارشوں کی آرزو" کچھ عرصہ ہوا شائع ہو چکا ہے۔

● **قمر احسن** کے افسانوں کا نیا مجموعہ "شیر آہو خانہ" کچھ عرصہ ہوا شائع ہوا ہے۔

● **کرشن کمار** کا یہ مضمون ان کی ایک کتاب کا باب ہے۔ موجودہ زمانے میں اس کی اشاعت ایک خاص اہمیت رکھتی ہے۔

● **مرزا حامد بیگ** کی نئی کتاب "اردو افسانے کی روایت" حال ہی میں شائع ہوئی ہے۔

Regd. with the Registrar of
Newspaper of India Under
No. 12476/66
NOV. DEC. 1992

Shabkhoon
URDU MONTHLY

Regd. No. AD/42
Price Per Copy Rs. 6-00